

Da sinistra: Ileana Sonnabend, Robert Rauschenberg e Michael Sonnabend, Parigi, 1968 /
From left: Ileana Sonnabend, Robert Rauschenberg and Michael Sonnabend, Paris, 1968

Il viaggio in Italia e Nord Africa (1952-53) e l'epilogo fiorentino. Arno (1953)

Tra l'estate del 1952 e l'aprile del 1953 Robert Rauschenberg compie con Cy Twombly il primo lungo viaggio in Italia e Nord Africa. Partono da Palermo e, ai primi di settembre, arrivano a Roma, dove prendono una stanza alla Pensione Allegri, accanto a Piazza di Spagna, trasformandola in studio e base per le escursioni a Venezia, Firenze, Assisi, Siena, Napoli e poi in Marocco.

Le fotografie prese durante il viaggio oscillano tra documentazione del Grand Tour, ritratti reciproci, esperimenti estetici, sequenze concettuali svolte *en plein air*, dettagli dei luoghi e studi di possibili assemblaggi. La Rolleiflex di Rauschenberg è l'unico mezzo condiviso. Le immagini in bianco e nero – studi di opere e corpi accostati, spesso in maniera deliberatamente simbiotica, all'interno della Pensione Allegri o all'aperto – documentano un'iniziale relazione personale e artistica intrecciata spesso sovrapposta, dove è difficile separare ciò che appartiene all'uno da ciò che appartiene all'altro. La fotografia è insieme documento, nota, strumento di studio e sperimentazione.

A Roma questa relazione trova una delle sue immagini più emblematiche nell'installazione dei *Feticci Personali* di Rauschenberg in Villa Borghese, al Pincio. Vengono

The journey to Italy and North Africa (1952–53) and the Florentine epilogue. Arno (1953)

Between the summer of 1952 and April 1953 Robert Rauschenberg made his first long trip to Italy and North Africa with Cy Twombly. They left Palermo and, early in September, arrived in Rome, where they took a room at the Pensione Allegri, by the Spanish Steps, transforming it into a studio and base for excursions to Venice, Florence, Assisi, Siena, Naples and then Morocco.

The photographs taken during the journey oscillate between documentation of the Grand Tour, portraits of each other, aesthetic experiments, conceptual sequences created *en plein air*, details of places and studies of possible assemblages. Rauschenberg's Rolleiflex was their only shared medium. The black and white images—studies of works and bodies juxtaposed, often in a deliberately symbiotic way, inside the Pensione Allegri or out of doors—record an initial personal and artistic relationship, interwoven and often overlapping, where it is difficult to separate what belongs to one from what belongs to the other. Photography is at once document, annotation, and an instrument for study and experimentation.

In Rome, this relationship had one of its most emblematic images in the installation of Rauschenberg's

Mirta d'Argenzio

RAUSCHENBERG, TWOMBLY E JOHNS NELLA SONNABEND COLLECTION. FIRENZE (1953-76)
RAUSCHENBERG, TWOMBLY AND JOHNS IN THE SONNABEND COLLECTION. FLORENCE (1953–76)

appesi alle erme marmoree di Orazio e Virgilio, ai rami degli alberi, davanti al muro che separa Villa Borghese da Villa Medici, liberi di oscillare e interagire all'aria aperta fra le sculture classiche immobili in un pomeriggio d'estate. Il gioco ironico di questa combinazione, il contrasto fra gli antichi monumenti rispetto all'evocazione della mobilità dei feticci e le mura, è deliberato. L'autore di una delle fotografie è probabilmente Twombly, dal momento che Rauschenberg è ritratto in azione, mentre le altre immagini dei *Feticci Personali*, fotografati nel parco, davanti al muro di Villa Medici, completata l'installazione, sono colte da Rauschenberg. L'uso della fotografia aiuta a focalizzare e dissolvere supposte gerarchie, rivelando connessioni e risonanze fra gli alberi, i rami circostanti e gli elementi mobili appesi alle sculture, creando con ironia un contrasto evidente rispetto alle sculture sui piedistalli che rivela il gioco sapiente e divertito fra l'occhio e la mano degli autori dietro la scena.

Non è possibile stabilire con certezza quanto l'azione fosse il frutto di un'improvvisazione immaginata insieme. Gli artisti stessi non si preoccuparono mai di precisarlo. Proprio questa indifferenza e indeterminatezza appartiene ad un comune *modus operandi*: un procedimento nel quale caso, vento, luce, ombre, materiali e luogo partecipano alla costruzione dell'opera, caratterizzando la loro pratica artistica in quel viaggio durato nove mesi, accentuandone la fusione e definendo una reciproca poetica intrecciata, che prenderà direzioni diverse, nutrita dall'uso indifferente e dal godimento reciproco dei corpi, dei materiali e della storia a disposizione.

La celebre sequenza di foto di Rauschenberg sulle scale della Basilica di Santa Maria in Aracoeli a Roma, *Cy + Roman Steps* (1952), rappresenta una improvvisata performance concettuale, colta utilizzando la scalinata e Twombly come note di una partitura musicale silenziosa, visualizzando il procedere del corpo mentre avanza nel tempo, scendendo le scale.

A proposito del loro incontro Kirk Varnedoe osserverà: «all'inizio un'intensissima affinità di energie scaturiva illuminando la relazione: Twombly ha detto che questa era la prima volta che incontrava qualcuno vicino alla sua età che condividesse i suoi interessi e i suoi obiettivi come artista». Nel 1951 Rauschenberg, in una lettera a Twombly, dichiara: «Manchi moltissimo e la tua è un'assenza attiva».

Feticci Personali at Villa Borghese, on the Pincian Hill. They appear suspended from the marble herms of Horace and Virgil, from the branches of the trees in front of the wall separating Villa Borghese from Villa Medici, free to swing and interact in the open air amid the motionless classical sculptures on a summer afternoon. The ironic interplay of this combination, the contrast between the ancient monuments and the evocation of the mobility of the fetishes and the walls, is deliberate. The author of one of the photographs is probably Twombly, since Rauschenberg is portrayed in action, while the other images of the *Feticci Personali*, photographed in the park, in front of the wall of Villa Medici, once the installation was completed, were taken by Rauschenberg. The use of photography helped to focus and dissolve supposed hierarchies, revealing connections and resonances between the trees, the surrounding branches and the mobile elements hanging from the sculptures. Ironically this creates an evident contrast with the sculptures on the pedestals, revealing the skillful and amused interplay between the eye and the hand of each of them behind the scene.

It is not possible to establish with certainty how far the action was the result of an improvisation imagined together. The artists themselves never troubled to specify it. It is precisely this indifference and indeterminacy that belongs to a shared *modus operandi*: a procedure in which chance, wind, light, shadows, materials and place share in the construction of the work, characterizing their artistic practice in the journey lasting nine months, accentuating their fusion and defining a reciprocal entwined poetics, which would take different directions, nurtured by the indifferent use and mutual enjoyment of the bodies, materials and history available.

Rauschenberg's famous sequence of photos on the stairs of the Basilica of Santa Maria in Ara Coeli in Rome, *Cy + Roman Steps* (1952), is the set for an improvised conceptual performance, presented using the stairs and Twombly like the notes of a silent musical score, visualizing the progress of the body as it advances through time, descending the steps.

Regarding their meeting, Kirk Varnedoe observed: "at the start, however, a general affinity of energies sparked the relationship: Twombly has said that this was the first time he encountered someone close to his own age who shared his interests and goals as an artist." In 1951

Il viaggio prosegue in Marocco. Rauschenberg arriva da solo a Casablanca, trova lavoro per un periodo all'Atlas Construction Company; Twombly lo raggiunge in ottobre e continuano insieme il viaggio verso Marrakech e, superando le montagne dell'Atlante, giungono a Tangeri. Qui incontrano Paul Bowles, compositore e scrittore amico di John Cage, e Twombly partecipa a uno scavo presso le terme romane. L'esperienza nordafricana produce fotografie, motivi, schizzi, materiali e arazzi che continueranno a vivere nelle opere successive. Twombly scrive che l'Africa sta influenzando il suo lavoro e che gli ha permesso di comprendere lo spazio e il paesaggio in modo nuovo. Tornati a Roma, i due visitano il Museo Pigorini, lo studio di Alberto Burri ed approfondiscono le suggestioni del viaggio.

Ricordando questo periodo, Twombly dirà che «ogni giorno era pieno di esperienze meravigliose e che, guardando indietro alla fine della giornata, era difficile credere che le cose capitate nella mattina fossero potute accadere nello stesso giorno (...). Ed è stato come svegliarsi da un sogno in cui si scoprivano meravigliose stanze di una casa che non avresti mai pensato esistessero». Rauschenberg più sinteticamente ricorderà di aver trovato a Casablanca, nella fabbrica in cui lavorava come magazziniere per recuperare i soldi necessari a continuare il viaggio, un titolo perfetto per lui: «Sono andato al colloquio per questo fantastico lavoro... Il lavoro aveva un nome bellissimo, potrei usarlo per un dipinto: *Inventario perpetuo*». È esattamente ciò che farà.

Rauschenberg raccoglie detriti, oggetti e frammenti che entreranno nelle *Scatole Personali*, nei *North African Collages* e nei *Feticci Personali*. Il titolo *Perpetual Inventory* trovato per caso durante il lavoro a Casablanca diventerà la definizione ideale della sua pratica: un inventario senza discriminazioni, nel quale ogni elemento può essere accolto e trasformato. Da parte sua, Twombly a Roma elabora il *North African Sketchbook* (1953 ca.) dopo gli arazzi realizzati a Tangeri con tessuti dai colori brillanti, simili a quelli usati dalle popolazioni locali per gli indumenti.

Come ha spiegato Rauschenberg in un'intervista, «l'immagine, il materiale e i significati del dipinto non dovevano essere un'illustrazione della mia volontà, ma piuttosto una documentazione imparziale delle mie osservazioni. (...) Dovevo cercare consapevolmente di

Rauschenberg, in a letter to Twombly, declared: "You are very missed and your absence is an active one."

The journey continued in Morocco. Rauschenberg arrived alone in Casablanca, and found work for a period at the Atlas Construction Company; Twombly joined him in October and they continued the journey together to Marrakech and, passing the Atlas Mountains, arrived in Tangier. Here they met Paul Bowles, a composer and writer friend of John Cage, and Twombly took part in an excavation at the Roman baths. The North African experience produced photographs, motifs, sketches, materials and tapestries that would continue to live on in subsequent works. Twombly wrote that Africa was influencing his work and that it enabled him to understand space and landscape in a new way. Back in Rome, the two visited the Museo Pigorini and Alberto Burri's studio, as well as exploring the impressions elicited by of the journey.

Recalling this trip, Twombly would say: "Every day was full of wonderful experiences and, looking back at the end of the day, it was hard to believe that the things that happened in the morning could have happened on the same day (...). And it was like waking up from a dream in which you discovered wonderful rooms in a house that you never thought existed." Rauschenberg would more succinctly recall that in Casablanca, in the factory where he worked as a warehouseman to save the money needed to continue the journey, he had found the perfect title for himself: "I went in for my interview for this fantastic job... The job had a great name—I might use it for a painting—*Perpetual Inventory.*" This was exactly what he would do.

Rauschenberg collected debris, objects and fragments that would enter the *Scatole Personali*, the *North African Collages* and the *Feticci Personali*. The title *Perpetual Inventory*, found by chance during his work in Casablanca, would become the ideal definition of his practice: an indiscriminate inventory, in which every element could be accepted and transformed. For his part, in Rome Twombly worked on the *North African Sketchbook* (c. 1953) after the tapestries made in Tangier with brightly colored satin materials, like the garments of the local populations.

As Rauschenberg explained in an interview: "the painting would not be an illustration of my will, but more

realizzare un'opera che implicasse il tipo di ricchezza e complessità che vedevo intorno a me. Molteplicità, variazione e inclusione». I presupposti di questa libertà erano già maturati al Black Mountain College attraverso l'incontro con John Cage e Merce Cunningham. La relazione con Cage è decisiva per comprendere il rapporto fra silenzio, caso, tempo, collaborazione e disconoscimento dell'autorialità. I *White Paintings* (1951) di Rauschenberg, di cui uno dipinto in collaborazione con Twombly, sono meditazioni sul silenzio, sulla luce, sull'assenza e sulla possibilità di sottrarre l'autore dal centro dell'opera. Da questi dipinti emerge tutta la complessità del luminoso rapporto iniziale dei due artisti nella definizione di un diverso concetto di pittura elaborato insieme nel viaggio. Cage li considerò aeroporti per la luce capaci di accogliere ombre e particelle; ma Rauschenberg insisteva: «È completamente irrilevante che sia io a realizzarle: "Oggi è il loro creatore"».

Il viaggio continua fuori dallo studio, nel paesaggio e nella vita quotidiana. Le fotografie di muri, graffiti, mercatini, cornici vuote, ruote di bicicletta, sedie e materiali africani contengono già, *in nuce*, elementi che confluiranno nei *Combines* di Rauschenberg e nei disegni e dipinti marocchini di Twombly. L'atto di fotografare diventa così un modo per osservare come materiali diversi possano convivere e come una realtà apparentemente casuale possa essere ricomposta in una nuova relazione.

Il soggiorno culmina nel 1953 con le mostre romane e con la doppia esposizione fiorentina alla Galleria d'Arte Contemporanea sul Lungarno delle Grazie *Scatole e costruzioni contemplative di Bob Rauschenberg e Arazzi di Cy Twombly.* «Se nella capitale i visitatori parlarono di uno scherzo, qui i critici si arrabbiarono: uno di essi scrisse che sarebbe stato meglio buttare quegli indesiderati oggetti in Arno. Così fecero i due artisti, con una personalissima cerimonia di addio sul greto del fiume». La vicenda è stata raccontata come una risposta dadaista all'incomprensione della città; tuttavia la sua intenzione rimane incerta.

Rauschenberg, nella sua *Autobiography* del 1968, attribuisce a sé il gesto; Twombly tace. L'assenza di fotografie è significativa, perché durante tutto il viaggio la macchina fotografica aveva registrato sperimentazioni, ritratti e azioni. Per questo l'episodio dell'Arno può

like an unbiased documentation of my observations. (...) I had to try consciously to do a work that would imply the kind of richness and complexity I saw around me. Multiplicity, variation, and inclusion." The prerequisites for this freedom had already developed at Black Mountain College through his meeting with John Cage and Merce Cunningham. His relationship with Cage is decisive for understanding the connections between silence, chance, time, collaboration and disavowal of authorship. Rauschenberg's *White Paintings* (1951), one of which was painted in collaboration with Twombly, are meditations on silence, light, absence and the possibility of removing the author from the center of the work, revealing all the complexity of their initial luminous relationship in the definition of a different concept of painting developed together on the journey. Cage considered them airports for light capable of accommodating shadows and particles; but Rauschenberg insisted: "It is completely irrelevant that I am making them—Today is their creator."

Their journey continued outside the studio, in the landscape and everyday life. The photographs of walls, graffiti, flea markets, empty picture frames, bicycle wheels, chairs and African materials already contained the embryonic elements that would flow into Rauschenberg's *Combines* and Twombly's Moroccan drawings and paintings. In this way the act of photographing became a means for observing how different materials can coexist and how an apparently random reality can be recomposed into a new relationship.

Their stay culminated in 1953 with exhibitions in Rome and the double Florentine exhibition at the Galleria d'Arte Contemporanea in Lungarno delle Grazie *Scatole e costruzioni contemplative di Bob Rauschenberg e Arazzi di Cy Twombly.* "While, in the capital, visitors had described it as a hoax, here the critics were angry: one of them wrote that it would have been better to throw those unwanted objects into the Arno. This the two artists did, with a very personal farewell ceremony by the river." The event has been recounted as a Dadaist response to the city's lack of understanding; its intention, however, remains uncertain.

Rauschenberg, in his 1968 *Autobiography*, attributes the gesture to himself; Twombly is silent. The absence of photographs is significant, because throughout the journey the camera had recorded experiments, portraits and actions. For this reason, the episode of the Arno can

essere letto anche come una performance invisibile, silenziosa, forse deliberatamente non documentata. L'ipotesi di un rituale condiviso si lega alle idee di Cage sul silenzio, sull'assenza e sulla sospensione dell'autore, ma deve restare un'ipotesi: l'esperienza, l'esito e l'intenzione non sono mai stati ricostruiti con certezza, sebbene Sam Hunter noti che il presunto lancio delle scatole in Arno possa essere considerato come la prima performance di Rauschenberg.

Anche la sorte delle opere rimane avvolta nel mistero. Molti *Feticci Personali* e gli *Arazzi* di Twombly scompaiono; restano unicamente le fotografie, un nucleo di piccoli collage, qualche *Feticcio* superstite e alcune *Scatole Personali* di Rauschenberg, fra cui quelle conservate nella Sonnabend Collection. Le scatole, piccole costruzioni portatili in legno o metallo, contengono *objets trouvés*, detriti, sassi, amuleti e frammenti assemblati sul pavimento della Pensione Allegri. In quella per Ileana è contenuto anche un frammento fotografico degli occhi di Rauschenberg, quasi un talismano della loro relazione. In questo modo la Sonnabend Collection conserva integra la testimonianza materiale di quel primo momento, mentre l'Arno custodisce, almeno simbolicamente, la parte scomparsa della storia.

Firenze *again.* *Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno* (1958-60)

Però qualcosa di quel soggiorno fiorentino rimase nell'immaginario di Rauschenberg. Cinque anni dopo torna a Firenze attraverso Dante realizzando, tra il 1958 e il 1960, la serie *Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno*, presentata nel dicembre 1960 alla Leo Castelli Gallery di New York. Il progetto nasce quando la sua reputazione è in crescita, ma prima del definitivo riconoscimento internazionale della Biennale di Venezia del 1964. Rauschenberg lavora quasi esclusivamente alla serie per circa due anni, prima a New York e poi in un ambiente isolato a Treasure Island, in Florida, dove completa l'ultima parte del ciclo.

La scelta di Dante è una nuova forma di viaggio, simbolico, stavolta compiuto con l'aiuto di due

also be read as an invisible, silent, perhaps deliberately undocumented performance. The hypothesis of a shared ritual is linked to Cage's ideas on the silence, absence and suspension of the author, but it must remain a hypothesis: the experience, the outcome and the intention have never been reconstructed with certainty. But Sam Hunter notes that the alleged throwing of the boxes into the Arno can be considered as Rauschenberg's first performance.

Even the fate of the works remains shrouded in mystery. Many *Feticci Personali* and Twombly's *Arazzi* have disappeared; only the photographs remain, a nucleus of small collages, a few surviving *Feticci* and some of Rauschenberg's *Scatole Personali*, including those preserved in the Sonnabend Collection. The boxes, small portable constructions in wood or metal, contain *objets trouvés*, debris, stones, amulets and fragments assembled on the floor of the Pensione Allegri. Ileana's also contains a photographic fragment of Rauschenberg's eyes, almost a talisman of their relationship. In this way, the Sonnabend Collection preserves intact the material testimony of that first moment, while the Arno preserves, at least symbolically, the lost part of the history.

Florence again. *Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno* (1958–60)

However, something of that Florentine stay remained in Rauschenberg's imagination. Five years later he returned to Florence through Dante creating, between 1958 and 1960, the series *Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno*, presented in December 1960 at the Leo Castelli Gallery in New York. The project developed as his reputation was growing, but before his definitive international recognition with the 1964 Venice Biennale. Rauschenberg worked almost exclusively on the series for about two years, first in New York and then in an isolated setting on Treasure Island, Florida, where he completed the last part of the cycle.

The choice of Dante was a new form of symbolic journey, this time made with the help of two different companions in the place of Virgil. The theme seems to have been suggested by Jasper Johns: the recurrent changing focus in his work, that openness to multiple

diversi compagni al posto di Virgilio. Il tema sembra essere stato suggerito da Jasper Johns: il *changing focus* ricorrente nella sua opera, quell'apertura verso possibilità multiple, come Rosalind Krauss ha messo a fuoco, è probabilmente all'origine dello scambio di idee che permise a Rauschenberg di giungere alla scelta di affrontare l'*Inferno*. Johns ricordando quegli anni affermerà: «Potevo mettere in questione quel che lui faceva e lui quel che facevo io». L'accompagnatore scelto da Rauschenberg al posto di Virgilio per guidarlo attraverso le terzine dantesche verso la città dolente fu Michael Sonnabend, vero intellettuale e dandy, secondo marito di Ileana, con lo scopo di raggiungere un obiettivo preciso.

Michael aveva sposato Ileana dopo il suo divorzio da Leo nel 1959. Grande appassionato di Dante e della *Commedia*, che conosceva a memoria, scrisse una guida per ogni canto per Bob. Il testo originale è andato perduto, ma il breve riassunto per ogni didascalia che accompagnava i disegni nella mostra tenutasi al MoMA di New York nel 1964 fu quasi del tutto basato sulla guida di Micheal Sonnabend, come ricordato da Antonio Homem.

Grazie a Michael e a Johns, Rauschenberg si appassionò talmente all'idea dell'*Inferno* che affrontò con estrema concentrazione per due anni di seguito il compito dedicandosi alla sua traduzione visiva con un'esplorazione concentrata della tecnica del *transfer drawing*. I Sonnabend e Johns furono gli unici ammessi in quel periodo ad interrompere l'essenziale isolamento.

L'artista non illustra l'Inferno secondo una narrazione lineare né offre una rappresentazione schematica e complessiva del regno dei dannati. Traduce il poema attraverso immagini velate, trasferimenti, cancellature, segni e frammenti della cultura visiva contemporanea. La tecnica del *transfer drawing* trasferisce sul foglio immagini stampate mediante un liquido che ne scioglie l'inchiostro. Intorno a queste riproduzioni, «una duplicazione che contiene duplicazioni», Rauschenberg interviene con gouache, acquerello diluito, crayon, gesso, matita e cancellature. L'effetto è quello di un collage immateriale nel quale il mondo reale dell'America del XX secolo entra nell'Inferno medievale. Il risultato vuole indicare una larga e complessa "visione" o "scena" contenente implicazioni di attività e cambiamenti di

possibilities that Krauss has expressed, was probably the source of the exchange of ideas that enabled Rauschenberg to arrive at the decision to tackle the *Inferno*. Johns, recalling those years, would say: "I was allowed to question what he did, and he could question what I did." The guide chosen by Rauschenberg instead of Virgil to guide him through Dante's tercets towards the sorrowful city was Michael Sonnabend, a true intellectual and dandy, Ileana's second husband, with the aim of achieving a precise goal.

Michael had married Ileana after her divorce from Leo in 1959; he had a passion for Dante and the *Divine Comedy*. He knew it by heart, and wrote a guide to each canto for Bob. Michael's original text has been lost, but the brief summary for each caption that accompanied the drawings in the 1964 exhibition of Rauschenberg's *Inferno* was almost entirely based on Michael Sonnabend's guide, as recalled by Antonio Homem.

Thanks to Michael and Johns, Rauschenberg became so passionate about the idea of the *Inferno* that he devoted himself to the task with extreme concentration for two years in a row, focusing on its visual rendering with a concentrated exploration of the technique of the transfer drawing. The Sonnabends and Johns were the only ones allowed at that time to interrupt his essential isolation.

Rauschenberg did not illustrate the *Inferno* according to a linear narrative, nor did he offer a schematic and comprehensive representation of the realm of the damned. He translated the poem through veiled images, transfers, erasures, signs and fragments of contemporary visual culture. The transfer drawing technique applied printed images to the sheet of paper by means of a liquid that dissolved the ink. Rauschenberg then worked on these reproductions, "a duplication containing duplications," with gouache, diluted watercolor, crayon, chalk, pencil and erasures. The effect is that of an immaterial collage in which the real world of twentieth-century America enters the medieval *Inferno*. The result is intended to indicate a large and complex "vision" or "scene" containing implications of activity and changes of movement from the literal to the figurative, from the general to the specific, as the artist himself stated.

In the thirty-four sheets, Dante and Virgil appear depicted in various forms: as figures advancing in water, as footprints, as skiers in the freezing temperatures

movimento dal letterale al figurativo, dal generale allo specifico, come affermerà l'artista stesso.

Nei trentaquattro fogli Dante e Virgilio compaiono raffigurati in varie forme: come figure che avanzano nell'acqua, come impronte, come sciatori nelle temperature gelide dell'Inferno. Possono apparire più volte sulla stessa pagina e cambiare posizione nel corso della narrazione. Virgilio può essere un braccio o una mano, una guida e un mentore, oppure Adlai Stevenson II, anziano statista, contrapposto a John F. Kennedy nel ruolo di Dante. Può apparire come arbitro di baseball, statua antica, cosmonauta, silhouette in movimento, sommozzatore o, semplicemente, come la lettera V. Dante, invece, è l'"uomo qualunque", tratto da una fotografia di «Sports Illustrated»: con un asciugamano intorno ai fianchi, anonimo, vulnerabile e al tempo stesso figura universale.

Rauschenberg ripete simboli e abbreviazioni: una freccia indica direzione e passaggio; brevi tratti di matita e macchie di colore possono suggerire rumore o emozione senza rappresentarli direttamente. I fogli vengono generalmente letti dall'alto verso il basso. L'artista divide la superficie in tre parti, in rapporto alla terza rima di Dante. La forma della pagina diventa così parte della traduzione, senza mai trasformarsi in una semplice illustrazione del testo.

Nel 1961 Rauschenberg dichiara: «Uno dei capolavori che hanno lasciato il segno su di me è stato l'*Annunciazione* di Leonardo a Firenze. In questa tela l'albero, le rocce e la Vergine sono tutte della stessa importanza. Non c'è gradazione». E aggiunge: «Questo ha causato lo shock che mi ha portato a dipingere come faccio ora».

Il rapporto con Firenze si sposta quindi dal luogo fisico alla memoria culturale. Nel 1953 la città aveva rappresentato l'ultima tappa del viaggio e l'Arno il luogo della scomparsa delle opere; nel 1958-60 Dante permette a Rauschenberg di ritornare idealmente nella stessa città attraverso un nuovo attraversamento dell'Inferno. Il fiume, l'Acheronte, la discesa e la riemersione diventano immagini capaci di legare il primo viaggio alla nuova ricerca.

In questa prospettiva anche il rapporto con Ileana Sonnabend acquista un rilievo particolare. Durante gli anni Cinquanta la galleria e la collezionista diventano parte della storia dell'affermazione di Johns

of hell. They may appear several times on the same page and change position in the course of the narrative. Virgil can be an arm or a hand, a guide and a mentor, or Adlai Stevenson II, an elderly statesman, opposed to John F. Kennedy in the role of Dante. He may appear as a baseball umpire, an ancient statue, a cosmonaut, a moving silhouette, a diver, or simply as the letter V. Dante, on the other hand, is the "ordinary man," taken from a photograph in *Sports Illustrated*: with a towel around his hips, anonymous, vulnerable and at the same time a universal figure.

Rauschenberg repeats symbols and abbreviations: an arrow indicates direction and passage; short pencil strokes and spots of color can suggest noise or emotion without representing them directly. The sheets are generally read from top to bottom. The artist divides the surface into three parts, in relation to Dante's *terza rima*. The shape of the paper thus becomes part of the translation, without ever turning into a simple illustration of the text.

In 1961 Rauschenberg declared: "One of the great paintings that left a mark on me is Leonardo's *Annunciation* in Florence. In that canvas the tree, the rock, the Virgin are all of equal importance. There is no gradation." And he adds: "It was Leonardo da Vinci's *Annunciation* that provided the shock which made me paint as I do now."

The relationship with Florence therefore shifts from the physical place to cultural memory. In 1953 the city had represented the last stage of the journey and the Arno the place where the works disappeared; in 1958–60 Dante allowed Rauschenberg to ideally return to the same city with a new journey through the *Inferno*. The river, the Acheron, the descent and the return to the surface become images capable of linking the first journey to the new research.

Seen in this perspective, the relationship with Ileana Sonnabend also acquires particular importance. During the 1950s, the gallery and the collector became part of the history of Johns and Rauschenberg's success. Antonio Homem recalled: "It was Ileana who bought their works and told Rauschenberg that the gallery would dedicate a solo exhibition to him." The works in the Sonnabend Collection testify not only to an impressive sequence of acquisitions, including *Canyon*

e Rauschenberg. Antonio Homem ricordava: «Era Ileana che acquistò le loro opere e che disse a Rauschenberg che la galleria avrebbe dedicato loro una personale». Le opere della Sonnabend Collection testimoniano non soltanto una impressionante sequenza di acquisizioni, fra cui *Canyon* (1959), l'ultima donazione della sua famiglia al MoMA, ma una relazione che accompagna il passaggio dai primi oggetti portatili ai *Combines*, dall'*Inferno* alla piena affermazione internazionale. Il viaggio verso Dante è dunque anche un passaggio dalla dimensione intima della collaborazione con Twombly ad una nuova fase, quella della relazione e dello scambio di idee con Johns, più pubblica e strategica della sua carriera di cui Ileana sarà la principale guida e musa invisibile; poiché sarà lei ad accompagnarlo in quell'ascesa che lo condurrà a vincere il Gran Premio della Biennale nel 1964. Il dono anonimo dell'*Inferno* al MoMA in tal senso è cruciale. Rauschenberg dirà: «Jasper è sempre stato un intellettuale». Johns gli darà il titolo per *Erased de Kooning Drawing* (1953); creerà per lui il preciso lettering del titolo e gli suggerirà anche il termine *combine*: «Eravamo molto vicini – affermerà – e per anni siamo stati il pubblico l'uno dell'altro».

(1959), his family's last donation to the MoMA, but to a relationship that accompanies the transition from the first portable objects to the *Combines*, from the *Inferno* to full international success. The journey towards Dante is therefore also a transition from the intimate dimension of his collaboration with Twombly to a new phase, that of the relationship and exchange of ideas with Johns, which was more public and strategic in his career, in which Ileana would be his principal guide and invisible muse, accompanying him on that ascent that would lead him to the Grand Prize of the 1964 Biennale. The anonymous gift of the *Inferno* to the MoMA in this respect is crucial. Rauschenberg would say: "Jasper has always been an intellectual." Johns would provide the title for *Erased de Kooning Drawing* (1953); he created the precise lettering of the title for him, and also suggested the term "combine": "We were very close," he would say, "and for a number of years we were each other's main audience."

Travelling '70|'76.
Captiva, Paris, Rome, Venice, India, Florence.
The return through the journey.

In the 1970s, travel again became the organizing principle of Rauschenberg's research. In 1970, at the height of his fame, the artist left New York and moved his studio to Captiva, Florida, settling on the edge of the jungle and on the beach. The choice also stemmed from a general crisis: the war in Indochina, political commitment and the conclusion of Experiments in Art and Technology (E.A.T.) and the experimentations with the Judson Dance Theater impelled the artist towards a different, more isolated environment. But Captiva was not a retreat: it was a new starting point.

Travelling '70|'76.
Captiva, Parigi, Roma, Venezia, India, Firenze.
Il ritorno attraverso il viaggio

Negli anni Settanta il viaggio torna a essere il principio organizzatore della ricerca di Rauschenberg. Nel 1970, all'apice della fama, l'artista lascia New York e trasferisce il proprio studio a Captiva, in Florida, installandosi ai bordi della giungla e sulla spiaggia. La scelta nasce anche da una crisi generale: la guerra in Indocina, l'impegno politico e la conclusione degli Experiments in Art and Technology (E.A.T.) e delle sperimentazioni con il Judson Dance Theatre spingono l'artista verso un ambiente diverso, più isolato. Ma Captiva non è un ritiro: è un nuovo punto di partenza.

Dai *Cardboards* (1971) ai *Jammers* (1975-76), passando per *Venetians* (1973), *Early Egyptians* (1973-74) e *Hoarfrosts* (1974-75), Rauschenberg riprende temi già presenti nei lavori dei primi anni Cinquanta: legno, corda, pietra, tessuto, sospensione, gravità, ombra e rapporto fra oggetto e immagine. Non si tratta di una semplice ripetizione. L'artista riconsidera il proprio vocabolario alla luce delle esperienze maturate negli anni Sessanta con la performance, la danza e la collaborazione. L'opera spesso nasce fuori dallo studio, in viaggio, con materiali incontrati sul posto, attraverso decisioni prese nell'istante.

From the *Cardboards* (1971) to the *Jammers* (1975–76) by way of *Venetians* (1973), *Early Egyptians* (1973–74) and *Hoarfrosts* (1974–75), Rauschenberg developed themes already present in his works from the early 1950s: wood, rope, stone, fabric, suspension, gravity, shadow and the relation between object and image. This was not a simple repetition. The artist reconsidered his vocabulary in the light of the experiences gained in the 1960s with performance, dance and collaboration. The work would often be created outside the studio, on the road, with materials encountered on the spot, through decisions taken at the moment.

I *Venetians* condensano la memoria dei viaggi a Venezia, città particolarmente cara all'artista, e delle superfici d'acqua, delle luci e delle ombre riflesse. Assemblando oggetti trovati e consunti dal tempo, Rauschenberg costruisce immagini che non hanno un intento mimetico, ma che sembrano trattenere il movimento e la memoria della città. L'*objet trouvé*, trasformato senza perdere del tutto la propria identità, torna a essere parte di una sospensione nella quale il tempo stesso diventa materiale. Spesso i titoli di Rauschenberg sono il materiale trovato in una conversazione. Hanno un antico suono francescano, come *Sor Aqua (Venetian)* del 1973, titolo originale in un italiano duecentesco, troppo intellettuale per essere "inventato" o trovato lì per caso dall'artista. Quel nome, così semplice nel suo suono, forse l'avrà udito pronunciare da Michael Sonnabend, in una bella giornata di quelle trascorse insieme a Venezia, così come *Franciscan II (Venetian)* (1972) durante una breve vacanza di assoluto svago, come raramente avveniva.

Venetians condenses the memory of his travels to Venice, a city particularly dear to the artist, and of the surface of the water, reflected lights and shadows. By assembling found objects, worn by time, Rauschenberg constructed images that have no mimetic intent, but seem to retain the movement and memory of the city. The *objet trouvé*, transformed without completely losing its identity, is again part of a suspension in which time itself becomes a material. Rauschenberg's titles are often the material found in conversation. They have an ancient Franciscan sound, such as *Sor Aqua (Venetian)* from 1973, the original title in thirteenth-century Italian, too intellectual to be "invented" or found there by chance by the artist. He may have heard that name, so simple in its sound, uttered by Michael Sonnabend, on a beautiful day spent together in Venice. The same holds true of *Franciscan II (Venetian)* from 1972, during a short, absolutely leisurely vacation of the kind he rarely had.

Gli *Hoarfrosts*, creati fra il 1974 e il 1975, traducono letteralmente il vocabolo utilizzato da Dante all'inizio del XXIV Canto ("brina") – molto probabilmente anche questo titolo trovato e suggerito da Micheal Sonnabend. Combinano immagini eloquenti sospese e "congelate", immerse nella nebbia, racchiuse fra strati di seta e tessuto trasparente, presentate nell'ambiguità tra il cristallizzarsi nella messa a fuoco e il dissolversi fino a scomparire, nella leggerezza impalpabile della luce. Ombre viste attraverso un velo di brina, rimarranno molto più reali per Rauschenberg e torneranno ad emergere e riemergere alla superficie verso la fine di questa stagione, dopo che la figurazione scompare quasi del tutto per un periodo e la sua ricerca sembra rivolgersi di nuovo esclusivamente alla semplificazione, alla meditazione sul monocromo, alla percezione del colore.

I *Jammers* radicalizzano ulteriormente questa ambiguità: luce, aria, ombra e tessuto partecipano

The *Hoarfrosts*, created between 1974 and 1975, draw on the word (*brina*) used by Dante at the beginning of Canto XXIV, a title again very likely found and suggested by Michael Sonnabend. They combine eloquent suspended and "frozen" images, immersed in mist, enclosed between layers of silk and transparent fabric, presented in the ambiguity between crystallizing in focus and dissolving until they disappear, in the impalpable lightness of radiance. Shadows seen through a veil of hoarfrost would remain much more real for Rauschenberg and would emerge and re-emerge on the surface, towards the end of this phase, after figuration had disappeared almost completely for a period, and his research seems to turn again exclusively to simplification, meditation on monochrome and perception of color.

The *Jammers* series further radicalizes this ambiguity: light, air, shadow and fabric participate in the construction of the work. In 1976 Rauschenberg insisted with Walter Hopps and Lawrence Alloway that both the *Hoarfrosts* and the *Jammers* were to be considered only paintings and not "wall hangings." The problem of painting thus returns through its progressive deconstruction. *Jammers*

alla costruzione dell'opera. Nel 1976 Rauschenberg insisterà con Walter Hopps e Lawrence Alloway sul fatto che sia gli *Hoarfrosts* che i *Jammers* fossero da considerare solo quadri e non arazzi. Il problema della pittura ritorna così attraverso la sua progressiva destrutturazione. I *Jammers* riprendono meditazioni più astratte e l'idea di pitture viventi nella luce.

Nelle sue composizioni, dai *Cardboards* ai *Jammers*, dentro i loro angoli interni, impercettibilmente danneggiati da millimetriche imperfezioni attorno alle loro sagome quadrate segnate o semitrasparenti quinte di colore brillante, Rauschenberg ci metterà di fronte la sua risposta e proposta alternativa all'assolutismo dell'*Homage to the Square* (e relativi dogmi). Un risultato scaturito a distanza di anni emana da queste opere, dopo una lunga meditazione sull'interazione del colore.

Nel 1973 Rauschenberg dichiarava di essersi sempre interessato a realizzare pitture viventi e alla luce: «Le tele che considero come l'inizio della mia opera – i monocromi bianchi e neri – avevano già quel carattere. Mi sono sempre immaginato che con un po' di attenzione si sarebbe potuta leggere l'ora su un quadro bianco. Erano come dei ricettori d'energia, dei captatori di immagini, riflettevano tutto ciò che si trovava attorno a loro». Affermava di aver creato i suoi monocromi in reazione e contro l'insegnamento di Josef Albers. «Albers aveva un sacco di teorie sul colore. Giorno dopo giorno mettevamo un colore accanto all'altro e se questo colore era il rosso dovevamo cercarne un altro che lo facesse apparire verde. Era solito dirci: "l'arte è un'impostura". Ma io non amavo usare il rosso per rendere il verde più verde. Volevo che il verde fosse verde e il rosso fosse rosso. Alla fine dei miei studi con Albers mi sembrava che ogni colore fosse lo stesso di un altro. Non vedevo il motivo di fare delle scelte».

Le quattro variazioni di *Pimiento (Jammer)* (1976), con le loro iterazioni, delicati equilibri, gli effetti del colore rosso e bianco nella luce (gradazione tonale, effetti coloristici) messi in gioco in queste opere, sono brillanti esercizi sul monocromo e un esplicito omaggio al rigido professore di *Interaction of Color* (1963). Nonostante la relazione conflittuale, Rauschenberg continuerà ad elaborare la lezione di Albers nella fascinazione per i materiali, le superfici, le invenzioni cromatiche.

take up more abstract meditations and the idea of living paintings in light.

In his compositions, from the *Cardboards* to the *Jammers*, within their inner corners, imperceptibly damaged by millimetric imperfections around their marked square silhouettes or semi-transparent wings of brilliant color, Rauschenberg would confront us with his answer and alternative proposal to the absolutism of *Homage to the Square* (and related dogmas). A result emerging years later emanates from these works, after long meditation on the interaction of color.

In 1973, Rauschenberg declared that he had always been interested in making living paintings and in light: "The canvases that I consider to be the beginning of my work—the black and white monochromes—already had that character. I always imagined that with a little attention you could read the time on a white painting. They were like energy receptors, image pickers, reflecting everything around them."

He claimed to have created his monochromes in reaction to and against Albers' teaching. "Albers had a lot of theories about color... Day after day we put one color next to another, and if this color was red we had to find another one that would make it look green. He used to tell us: 'Art is an imposture.' But I didn't like using red to make green look greener. I wanted green to be green and red to be red. By the end of my studies with Albers it seemed to me that every color was the same as any other. I didn't see any reason to make choices."

The four variations of *Pimiento (Jammer)* (1976), with their iterations, delicate balances, the effects of red and white color in light (tonal gradation, coloristic effects) brought into play in these works, are brilliant exercises in monochrome and an explicit homage to the rigid professor of *Interaction of Color* (1963). Despite the conflictual relationship, Rauschenberg would continue to elaborate on Albers' teaching in his fascination with materials, surfaces, and chromatic inventions.

It is no coincidence that his collaboration with Merce Cunningham, broken off in 1964, was resumed between the two artists precisely on this theme for the show *Travelogue* (1977), for which Rauschenberg designed the set and costumes of *Tantric Geography*, staging gigantic *Jammers*, paintings made of light to be traversed. Interpreted as a "collabiography"

Non è un caso che la collaborazione con Merce Cunningham, interrotta dal 1964, sia ripresa fra i due artisti proprio su questo tema per lo spettacolo *Travelogue* (1977), per cui Rauschenberg disegnerà il set e i costumi di *Tantric Geography* mettendo in scena giganteschi *Jammers*, dipinti fatti di luce da attraversare. Interpretato come "collabiografia" fra Merce Cunningham e Robert Rauschenberg, conclude idealmente i precedenti con Cage, Twombly e Johns.

Le due diverse pubblicazioni per i progetti espositivi di Porto, Monaco di Baviera e Napoli per *Robert Rauschenberg. Travelling '70|'76*, titolo scelto dall'artista per la mostra da lui fortemente sostenuta, raccoglievano opere e accostamenti visivi ricostruiti attraverso conversazioni private con Rauschenberg stesso e Antonio Homem, che aveva accompagnato Ileana e Michael Sonnabend nei loro viaggi fra New York, Parigi, Roma, Venezia e Firenze seguendo da vicino la relazione con l'artista. Antonio Homem è stato una fonte inesauribile di spunti e ispirazione per ricostruire infiniti dettagli di quel periodo. Molte immagini mi erano state indicate dallo stesso Rauschenberg, fra cui la visita ai mosaici dell'Apocalisse della Basilica di Santa Prassede, che lo aveva ispirato per il progetto *Happy Apocalypse* (1999), immaginato come un enorme *Hoarfrost* trasparente per l'entrata del Santuario di San Pio da Pietrelcina di Renzo Piano. Qui Dio, al centro di una composizione tripartita, appare come un'enorme antenna satellitare. Ai lati il mondo: la natura e la civiltà separati, con i loro vortici molto simili a quelli in bianco e nero che possiamo ammirare nelle più estese immagini della serie degli *Hoarfrosts*. Questo trasparente velario è la sua ultima traduzione per immagini che ha origine dall'*Inferno*. Così come *Quarterhorse (Jammer)*, indicato da Antonio Homem in relazione alla visita di Rauschenberg alla *Deposizione* del Pontormo a Firenze fatta insieme.

Travelling '70|'76, ispirato alle retrospettive di Venezia (1975), Firenze (1976) e Ferrara (1976), riuniva quindi una ricerca nella quale ogni immagine registra un istante preciso ma continua a vivere nel presente, rappresentando "un'affermazione più diretta", come dirà Brice Marden. Il viaggio del 1975 in India amplia per Rauschenberg l'idea di una collaborazione che attraverserà la sua carriera. Il viaggio non è dunque uno spostamento accessorio, ma un metodo per produrre

between Merce Cunningham and Robert Rauschenberg, here it was the ideal conclusion of his earlier collaborations with Cage, Twombly and Johns.

The two different publications for the exhibition projects in Porto, Munich, and Naples for *Robert Rauschenberg. Travelling '70|'76*, the title chosen by the artist for the exhibition he strongly supported, brought together works and visual combinations reconstructed through private conversations with Rauschenberg himself and Antonio Homem, who had accompanied Ileana and Michael Sonnabend on their travels between New York, Paris, Rome, Venice and Florence, closely observing their relationship with the artist. Antonio Homem was an inexhaustible source of ideas and inspiration in reconstructing endless details of that period. Many images had been suggested to me by Rauschenberg himself, such as the visit to the mosaics of the Apocalypse in Basilica of Saint Praxedes that had inspired his *Happy Apocalypse* project (1999) imagined as a huge transparent *Hoarfrost* for the entrance to the Sanctuary of Saint Pio of Pietrelcina by Renzo Piano. Here God, at the center of a tripartite composition, appears as a huge satellite antenna. At the sides, the world: nature and civilization are separated, with their vortices very similar to those in black and white that we can admire in the most extensive images in the *Hoarfrosts* series. This transparent veil is his last translation into images that stems from the *Inferno*. Just as *Quarterhorse (Jammer)* was indicated by Antonio Homem as connected with a visit to Pontormo's *Deposition* in Florence, which he and Rauschenberg made together.

Travelling '70|'76, inspired by the retrospectives in Venice (1975), Florence (1976) and Ferrara (1976), thus brought together research in which each image records a precise moment but continues to live in the present, representing "a more direct statement," as Brice Marden would say. The 1975 trip to India broadened the idea of collaboration that traversed Rauschenberg's career. Travel was therefore not an accessory journey, but a method for producing images and undermining the distinction between studio and the world, artist and collaborator, work and process. The constructions are the result of immediate decisions, often made outside the studio, and of a receptive relationship with materials, people and places. The support of the Sonnabends and Antonio Homem was part of the very

immagini e mettere in crisi la distinzione fra studio e mondo, artista e collaboratore, opera e processo. Le costruzioni sono il risultato di decisioni immediate, spesso prese fuori dallo studio, e di un rapporto aperto con materiali, persone e luoghi. Il sostegno dei coniugi Sonnabend e di Antonio Homem è parte della possibilità stessa di questa circolazione italiana e internazionale delle opere in quel decennio così come nei precedenti.

Firenze diventa così il punto di raccordo fra tre momenti della storia di Rauschenberg: l'Arno (1953), l'*Inferno* (1958-60) e il ritorno degli anni Settanta. Nel primo episodio le opere vengono affidate all'acqua e scompaiono; nel secondo l'artista attraversa l'*Inferno* di Dante tramite il disegno, trasformando il viaggio fisico in un viaggio mentale; nel terzo torna a mettere in movimento materiali, immagini e memorie attraverso una pratica nomade e collaborativa. Il fiume, il viaggio e la memoria formano una traiettoria non lineare, nella quale ciò che è scomparso può riemergere come immagine, metodo o nuova opera.

La Sonnabend Collection si inserisce precisamente in questa continuità. Le *Scatole Personali* e i *North African Collages* del primo periodo, la relazione con Ileana e Michael, il loro sostegno alle mostre e alle retrospettive, fino alle opere degli anni Settanta, costruiscono una storia parallela a quella dell'artista. Firenze non è soltanto il luogo di un episodio del 1953: è il luogo che permette di leggere insieme il viaggio, la discesa e la riemersione. L'Arno diventa il filo invisibile che collega la perdita delle opere alla loro sopravvivenza nella fotografia e nella memoria, mentre la pratica del viaggio continua a trasformare ogni incontro in un nuovo punto di partenza.

possibility of this Italian and international circulation of works in that decade as well as in previous ones.

Florence thus becomes the point of connection between three periods in Rauschenberg's history: the Arno of 1953, the *Inferno* of 1958–60 and the return of the 1970s. In the first episode, the works are entrusted to water and disappear; in the second, the artist traverses Dante's *Inferno* through drawing, transforming the physical journey into a mental journey; in the third, he returns and sets materials, images and memories in motion through a nomadic and collaborative practice. The river, the journey and memory form a non-linear trajectory, in which what has disappeared can resurface as an image, a method or a new work.

The Sonnabend Collection fits precisely into this continuity. The *Scatole Personali* and *North African Collages* of the early period, the relationship with Ileana and Michael, their support for exhibitions and retrospectives, until the works of the 1970s, shape a story that paralleled that of the artist. Florence is not just the setting of an episode in 1953: it is the place that enables us to interpret together the journey, the descent and the re-emergence. The Arno becomes the invisible thread that connects the loss of the works to their survival in photography and memory, while the practice of travel continues to transform each encounter into a new starting point.

Il saggio è stato scritto a partire da interviste e carteggi di Robert Rauschenberg e Cy Twombly. Le citazioni presenti nel testo sono tratte da questi documenti, nonché da alcune delle principali fonti bibliografiche consultate per la stesura:

Anne-Grit Becker, *Viaggiare disegnare*, in *Cy Twombly. Marocco 1952/1953*, Humboldt, Milano 2023, pp. 69-75.

Mirta d'Argenzio (a cura di), *Robert Rauschenberg: Travelling '70|'76*, catalogo della mostra (Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 26 ottobre 2007-30 marzo 2008), Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto 2007.

Mirta d'Argenzio (a cura di), *Robert Rauschenberg: Travelling '70|'76*, catalogo della mostra (Museo Madre, Napoli, 23 ottobre 2008-19 gennaio 2009), Electa, Milano 2008.

Mirta d'Argenzio, *Un'affermazione più diretta. Intervista con Brice Marden*, in Id. (a cura di), *Robert Rauschenberg: Travelling '70|'76*, catalogo della mostra (Museo Madre, Napoli, 23 ottobre 2008-19 gennaio 2009), Electa, Milano 2008, pp. 175-194.

Antonella Francini, *Transferring Dante: Robert Rauschenberg's Thirty-Four Illustrations for the* Inferno, in Manuele Gragnolati, Fabio Camilletti e Fabian Lampart (a cura di), *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Turia + Kant, Vienna 2011, pp. 323-337.

Robert Rauschenberg, *Autobiography*, (1968).

Barbara Rose, *Rauschenberg: An interview with Robert Rauschenberg by Barbara Rose*, Vintage Book, New York 1987.

Calvin Tomkins, *Everything in Sight: Robert Rauschenberg new life*, in "The New Yorker", 23 maggio 2005, p. 75.

Kirk Varnedoe, *Inscriptions in Arcadia*, in *Cy Twombly. A Retrospective*, catalogo della mostra (The Museum of Modern Art, New York, 25 settembre 1994-10 gennaio 1995), The Museum of Modern Art, New York 1994.

The essay draws on interviews with Robert Rauschenberg and Cy Twombly and their correspondence. The quotes in the text are taken from these documents, as well as from some of the main bibliographic sources consulted in its development:

Becker, Anne-Grit. "Viaggiare disegnare." In *Cy Twombly. Marocco 1952/1953*, 69–75. Milan: Humboldt, 2023.

d'Argenzio, Mirta, ed. *Robert Rauschenberg: Travelling '70|'76*. Exhibition catalogue (Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, October 26, 2007–March 30, 2008). Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2007.

d'Argenzio, Mirta, ed. *Robert Rauschenberg: Travelling '70|'76*. Exhibition catalogue (Museo Madre, Naples, October 23, 2008–January 19, 2009) Milan: Electa, 2008.

d'Argenzio, Mirta. "Un'affermazione più diretta. Intervista con Brice Marden." In *Robert Rauschenberg: Travelling '70|'76*, edited by Mirta d'Argenzio. Exhibition catalogue (Museo Madre, Naples, October 23, 2008–January 19, 2009), 175–94. Milan: Electa, 2008.

Francini, Antonella. "Transferring Dante: Robert Rauschenberg's Thirty-Four Illustrations for the *Inferno*." In *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, edited by Manuele Gragnolati, Fabio Camilletti, and Fabian Lampart, 323–37. Vienna: Turia + Kant, 2011.

Rauschenberg, Robert. *Autobiography*. (1968).

Rose, Barbara. *Rauschenberg: An interview with Robert Rauschenberg by Barbara Rose*. New York: Vintage Books, 1987.

Tomkins, Calvin. "Everything in Sight: Robert Rauschenberg's new life." *The New Yorker*, May 23, 2005: 75.

Varnedoe, Kirk. "Inscriptions in Arcadia." In *Cy Twombly. A Retrospective*. Exhibition catalogue (The Museum of Modern Art, New York, September 25, 1994–January 10, 1995). New York: The Museum of Modern Art, 1994.