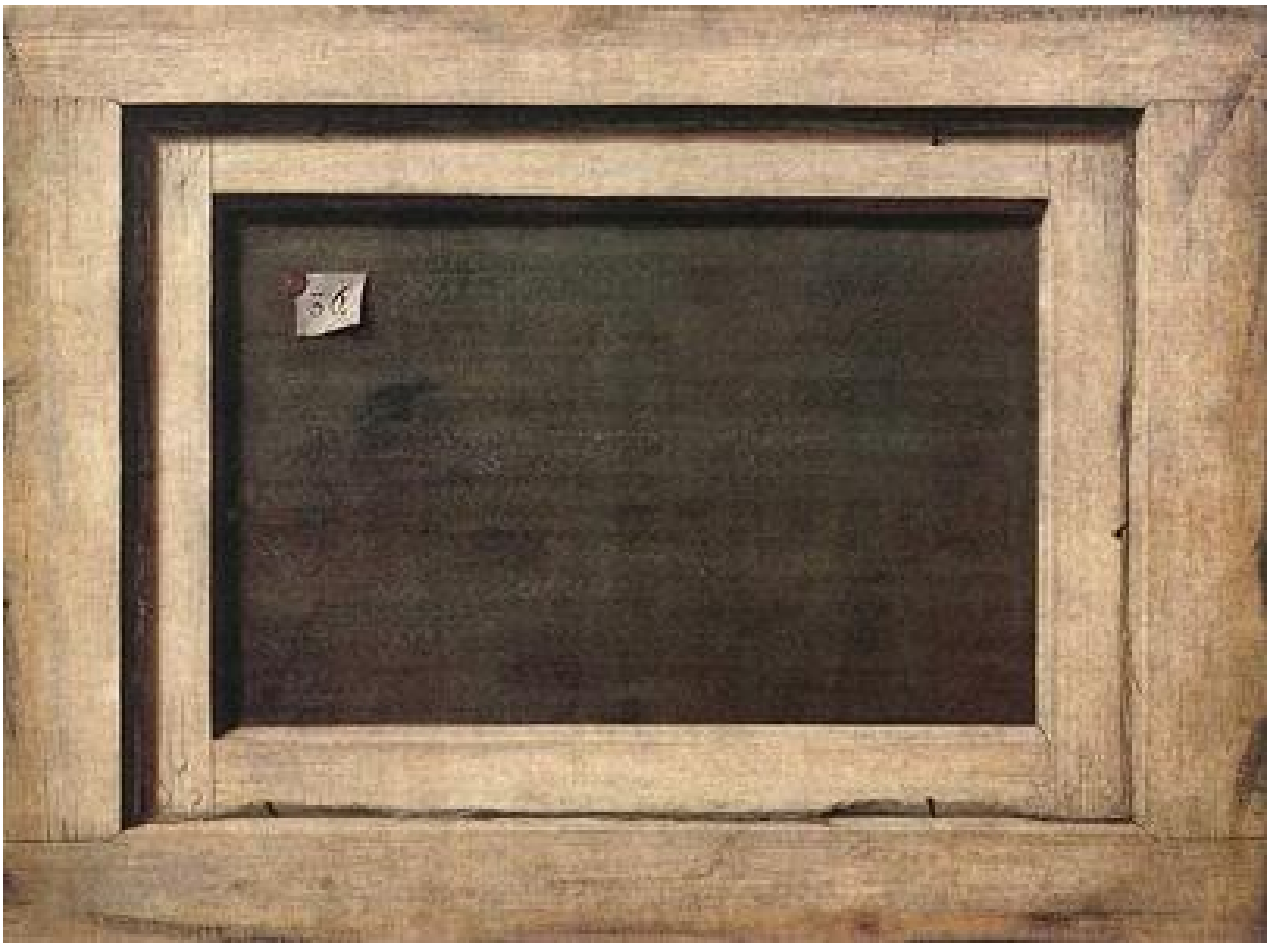
Tannhaüser, pittore modernista

Riccardo Venturi
4 Novembre 2011

Esco dall'Opéra Bastille di Parigi dopo aver visto e sentito il *Tannhäuser* di Richard Wagner con la regia di Robert Carsen, una ripresa della rappresentazione del 2007, interrotta allora da una serie di scioperi del personale tecnico. Per alcuni giorni i motivi wagneriani interferiscono con i miei pensieri finché, abbassatasi la marea emotiva, resta a galla una domanda assai meno seducente, una domanda sul destino del modernismo. Provo a riformularla così: se dovessi individuare un emblema del modernismo nel campo delle arti visive, non esiterei un attimo a indicare il quadro da cavalletto. Se dovessi però specificare l'arco storico in cui s'inscrive questo emblema, non avrei altro che risposte balbettanti quando non contraddittorie.

La crisi della pittura da cavalletto

Da una parte, il quadro da cavalletto entra in crisi sin dalla costituzione stessa del modernismo, come testimonia il titolo di un testo conciso e cruciale del critico americano Clement Greenberg, *La crisi della pittura da cavalletto* (1948). Dall'altra parte, non solo la pittura da cavalletto sopravvive al postmodernismo ma, al di là della specificità del medium artistico – bastione del modernismo più ortodosso – fa ritorno nel cuore della pratica fotografica. Penso nello specifico a Jeff Wall e a quella che Jean-François Chevrier ha efficacemente denominato "*forme tableau*". Purtroppo il bellissimo studio di Victor Stoichita, *L'invenzione del quadro*, si ferma al 1675 con uno dei più riusciti *trompe d'oeil* di Cornelius Gijsbrechts, ma chi si deciderà a ripercorrere il destino accidentato dell'*instauration* del quadro nel XX secolo non avrà vita facile.



Per rendersene conto basta riprendere il testo di Greenberg che abbiamo citato: quando lo si legge tra le righe, ci si accorge che il suo titolo non è affatto assertivo, che non intende certificare uno stato di cose, ovvero la crisi della pittura da cavalletto. È uno dei testi più ambivalenti di Greenberg, che meriterebbe una scrupolosa analisi. Il nodo della questione è tuttavia facilmente identificabile: Greenberg loda Jackson Pollock, perché stendendo colori puri su tutta la superficie della tela, la sua pittura abbandona definitivamente la prospettiva rinascimentale e la sua modalità di visione. Questa pittura viene descritta come “un rettangolo di colore, altamente e uniformemente strutturato che tendeva ad attenuare i contrasti e minacciava, ma minacciava soltanto, di ridurre il dipinto a una superficie relativamente indifferenziata”. L’accento cade, come è facile intuire, sull’inciso di Greenberg, su quel “ma minacciava soltanto”, che non credo sia semplicemente un modo per mettere le mani avanti. Per cambiare di metafora, è invece un tentativo per spegnere la miccia di una bomba critica che lo stesso Greenberg aveva contribuito a innescare. Nel 1948 Greenberg si accorge che quanto gli suggerivano le opere d’arte contemporanea e rielaborava nei suoi articoli scritti a caldo era altamente esplosivo, vedendosi così costretto a spegnere la miccia a mani nude.

La cosa sorprendente è che Greenberg opera questo doppio movimento nelle poche facciate della *Crisi della pittura da cavalletto*. Una prima spinta, è quella della pittura “integrale, ‘decentralizzata’, ‘polifonica’” di Pollock, degli elementi identici che ricorrono invariati da una parte all’altra della tela. Insomma è l’effetto *all over*, un termine celeberrimo che, nella sua intraducibile versione inglese, si trova in ogni buon manuale di storia dell’arte contemporanea. Meno conosciuto è il suo nome diabolico, utilizzato da Greenberg nello stesso testo: “allucinante uniformità”. Cosa avrà mai di allucinante l’*all over*? Il fatto che può comportare una “dissoluzione del pittorico […] in un’accumulazione di ripetizioni” e trasformarsi di conseguenza in una “nozione antiestetica”. E l’Anti-estetico era il male assoluto. Lo dimostra, nell’ambito della critica americana, la prima antologia sul postmodernismo curata da Hal Foster nel 1983, in cui l’*Anti-Aesthetic* campeggiava nel titolo, cementando così l’analogia tra il postmodernismo e l’anti-estetico.

Si comprende meglio la necessità di Greenberg di correre ai ripari. Se vuole salvare il suo modernismo – che è tutto dalla parte dell’estetica, della *high art* contro il *kitsch*, dell’autonomia dell’opera d’arte e del medium della pittura, del giudizio di valore esercitato dalla critica –, se vuole assicurare un futuro alla pittura modernista, bisogna spegnere la miccia prima che sia troppo tardi. Prima che sia troppo tardi, ovvero prima che della pittura non resti altro che “una superficie relativamente indifferenziata”. Fanno così capolino le sacrosante esigenze della composizione e della forma, l’insistenza sull’appartenenza di Pollock alla tradizione occidentale della pittura, la “normalizzazione” dell’artista e della sua opera, la centralità della pittura *color-field*, il tono prescrittivo e non più descrittivo di *Pittura modernista* (1960) che mette la sicura a quanto maldestramente manipolato nel 1948. In tal senso *La crisi della pittura da cavalletto* è un vero e proprio spartiacque nel percorso critico di Greenberg, un testo sul crinale tra due direzioni che il modernismo poteva intraprendere.

Con il senno di poi, possiamo sostenere che Greenberg gridava “al fuoco! al fuoco!” come si grida “al lupo! al lupo!”: la bomba che teneva in mano non sarebbe mai esplosa o, meglio, avrebbe nuociuto solo a chi la teneva in mano senza causare danni collaterali nel mondo della pittura del dopoguerra. La prova migliore la forniscono quegli artisti che, anziché rafforzare l’idea della pittura su

cavalletto, anziché spegnere la miccia innescata dalla sua crisi, la attraversarono senza timori, sprezzanti del dettato greenberghiano. Ognuno a modo suo, da Mondrian a Agnes Martin, da Frank Stella ad Ad Reinhardt, da Jasper Johns a Robert Rauschenberg, da Ellsworth Kelly a Robert Ryman, per limitarci agli Stati Uniti. (Per l'Europa basta il nome di Gerhard Richter, che non si è mai stancato di riarticolare un vocabolario modernista: l'astrazione, il monocromo, la griglia e, appunto, il quadro da cavalletto). Con buona pace di Greenberg, il quadro da cavalletto non scomparve e sopravvisse persino al postmodernismo, perlomeno nella sua condizione post-mediale di "*forme-tableau*".

Tannhaüser, pittore alla ricerca di successo

Ora, chi ha avuto la pazienza di leggere fino a questo punto si chiederà legittimamente cosa c'entra il *Tannhaüser* di Wagner con queste riflessioni greenberghiane. Molto poco, a dir il vero, se non fosse che il regista Robert Carsen ha riempito la scena, dalla prima all'ultima nota, con decine di quadri da cavalletto. Carsen ha stravolto il libretto originale con un gesto inedito: Tannhaüser non è più un trobador medievale ma un artista *maudit*, sessualmente incontinente e un po' sfigato, nel pieno di una crisi spirituale. Un'idea gravida di conseguenze da un punto di vista diegetico.

In sintesi, nel primo atto Tannhaüser è nella grotta della dea Venere, uno spoglio atelier con un candido materasso e un cavalletto imponente che ritroveremo lungo tutta la durata dell'opera. Venere posa nuda mentre Tannhaüser gesticola e schizza colore sulla tela, si distrae, perde l'ispirazione, bacia la modella, torna febbrilmente al lavoro. Della tela si vede solo il retro e, come è giusto che sia, il recto non verrà mai svelato agli spettatori. La violenza dei tratti con cui il pittore abbozza una rappresentazione della modella fa della tela una seconda pelle, una membrana che respira, un doppio del materasso su cui è adagiato il nudo. Una superficie sensibile o un *subjectile*, per evocare un termine prezioso che, utilizzato da Jean Clay a proposito di Robert Ryman e da Georges Didi-Huberman ne *La peinture incarnée*, è stato ripreso da Derrida per comprendere i disegni di Antonin Artaud. E come sullo stesso foglio Artaud moltiplica i suoi autoritratti, sulla scena dell'Opéra spuntano una trentina di avatar di Tannhaüser, vestiti di nero e dotati di una tela. Schizzano alcuni ritratti della modella prima di spogliarsi in mutande e versarsi addosso un pigmento rosso pomodoro.

Una scelta coraggiosa e in bilico. Nei momenti migliori evoca l'atelier di Courbet, con la gamba destra dell'artista che scompare dentro la tela, a dimostrare, come

ha osservato Michael Fried, “la dissoluzione implicita della frontiera tra l’universo della pittura e quello del pittore-spettatore”. Altre volte ricorda la *body art*, in particolare le performance dell’azionismo viennese, Hermann Nitsch in testa per il colore sanguigno. Nei momenti peggiori tale messinscena trasforma Venusberg in una scena hot, con la modella nuda concupita da uomini seminudi ed eccitatissimi, che mimano la masturbazione davanti la tela, che sostituiscono il proprio seme ai colori chimici e all’odore di trementina. Su tutto aleggia lo spettro del ketchup di Paul McCarthy o del suo video *Painter* (1995), in cui irride il residuo esistenziale degli espressionisti astratti, De Kooning in particolare (la parrucca bionda è inequivocabile). In una battuta, è un *Tannhaüser* ai tempi di Cremaster e di Jeff Koons.

Il secondo atto è quello, potremmo dire, dell’*Institutional Critique*: il castello medievale dove si svolge la gara canora, quello che un Luchino Visconti avrebbe riempito di decori e vestiti d’epoca diventa il *white cube* di una galleria d’arte. Mancano pochi minuti al vernissage, i tecnici in tuta blu appendono alle pareti immacolate quadri coperti da un telo bianco. Un cordone rosso divide lo spazio espositivo dal pubblico, la security in completo scuro e cartellino appuntato lo

sorveglia. Se mancano i walkie-talkie, in linea con la trasformazione degli spazi pubblici in luoghi di sorveglianza ai tempi della società del controllo, in compenso vi sono i flash dei fotografi quando il coro attraversa la platea illuminata. I coreuti si scambiano occhiate ammiccanti, parlano a bassa voce e sono vestiti a festa: è il pubblico che, invito alla mano, si reca al vernissage. Dimenticano le buone creanze e interrompono bruscamente qualsivoglia conversazione solo per precipitarsi sugli stuzzichini o un bicchiere di champagne. Nessuno guarda le opere, sul telo che le ricopre si riflettono pertanto le loro ombre. Se la wagneriana gara canora diventa un concorso di pittura, il tema resta invariato: dare immagine – acustica o visiva – allo sbocciare dell'amore. Ma non appena un Tannhaüser sopra le righe, dopo aver criticamente demolito le opere dei suoi colleghi, svela agli astanti il suo capolavoro, tutti restano attoniti e inorriditi. I tratti del dipinto lasciano trapelare la lascivia di Venusberg. Come noto lo spediscono dritto in pellegrinaggio a Roma, con tanto di dipinto sotto il braccio. Fine del secondo atto. Per inciso, una delle conseguenze implicite della regia di Carsen, è che Roma diventa il luogo in cui liberarsi dalle tendenze artistiche troppo innovative, il luogo in cui viene spedito un giovane artista non in residenza ma in punizione, in espiazione.

Tralasciamo per ora il terzo atto. Abbiamo elementi sufficienti per intuire che la regia di Robert Carsen ha diviso il pubblico e la critica. Secondo alcuni il personaggio di Tannhaüser ne esce sminuito, banalizzato, un bohémien con la blusa sporca di pittura rossa che si trascina col cavalletto tra un atelier e un museo, tra Venusberg e Roma. Se alcuni melomani parlano di tradimento e volgarità gratuiti, altri insistono sulle contraddizioni che derivano dalla forzatura di fare di Tannhaüser un pittore: l'eroe wagneriano, dilaniato dall'inconciliabilità di Amor sacro e Amor profano, cristianesimo e paganesimo, Apollo e Dioniso, contenimento virtuoso e piaceri della carne, viene spazzato via dall'arrivismo esacerbato e dalle tribolazioni di un artista in cerca di riconoscenza sociale. Il dramma sacro scompare e viene risolto su un piano prettamente estetico, in cui il problema più urgente non è quello di ricevere la grazia ma ottenere i quindici minuti di celebrità.

In quanto spettatore occasionale, di quelli che si accontentano di stare in piccionaia o, come dicono i francesi, nel *poulailler* cioè nel pollaio (sebbene si dice che qui si nascondano i veri intenditori), mi appassiona poco la fedeltà al libretto e alle intenzioni wagneriane, nonché i paradossi che ne conseguono – quale

artista contemporaneo s’illude che la benedizione papale possa aprirgli le porte di un sistema dell’arte in cui la religione cattolica non ha più dimora? La mia resistenza alla scenografia di Carsen è semmai politica: se il suo intento è quello di offrire una rappresentazione del mito dell’artista davanti alla società, il risultato è conservatore e cinico. Lo mostra bene il finale – l’anacronismo più clamoroso – in cui Tannhaüser, redento grazie al sacrificio di Elizabeth, appende finalmente il suo quadro, ovviamente con la faccia rivolta verso il muro, in una galleria che trasborda da cima a fondo di nudi. Una galleria che raccoglie la summa dei capolavori della pittura occidentale. Dopo quasi quattro ore in cui è stata proposta a noi spettatori un’esperienza aniconica e monocroma della pittura (il colore prende il sopravvento solo quando i pittori ci si fanno la doccia nel primo atto), il finale sazia di colpo la nostra sete visiva. Nella manciata di secondi in cui il sipario resta aperto riconosco riproduzioni del dipinto di Gabrielle d’Estrées al Louvre e, ancora, di Botticelli, di Tiziano, Ingres, Courbet, Manet, Modigliani, Picasso, Monet, Delvaux, de Kooning.

Il dipinto di Tannhaüser viene accolto nel tempio della pittura occidentale e l’artista ottiene il riconoscimento sociale prima negatogli. Tale glorificazione, è vero, resta ambigua, perché ad essere esposto è non soltanto un quadro rovesciato, il retro di una tela sporca di colore, ma anche una croce sporca di sangue. La glorificazione dell’artista e la passione sono in qualche modo sovrapposti. Ma si tratta pur sempre di un *happy end*, in cui l’eroe non muore, come voleva Wagner, ma diventa un pittore accademico e canonizzato, un classico, un artista quotato. Il *Tannhaüser* di Carsen è un prodotto di quei master criminali che insegnano ai giovani artisti a navigare nello show business, a diventare imprenditori del proprio talento ecc. Quello di Carsen è dunque un *Tannhaüser* che sposa modernismo e neo-liberismo, è un creativo restituito al *business as usual* dell’arte mercato.

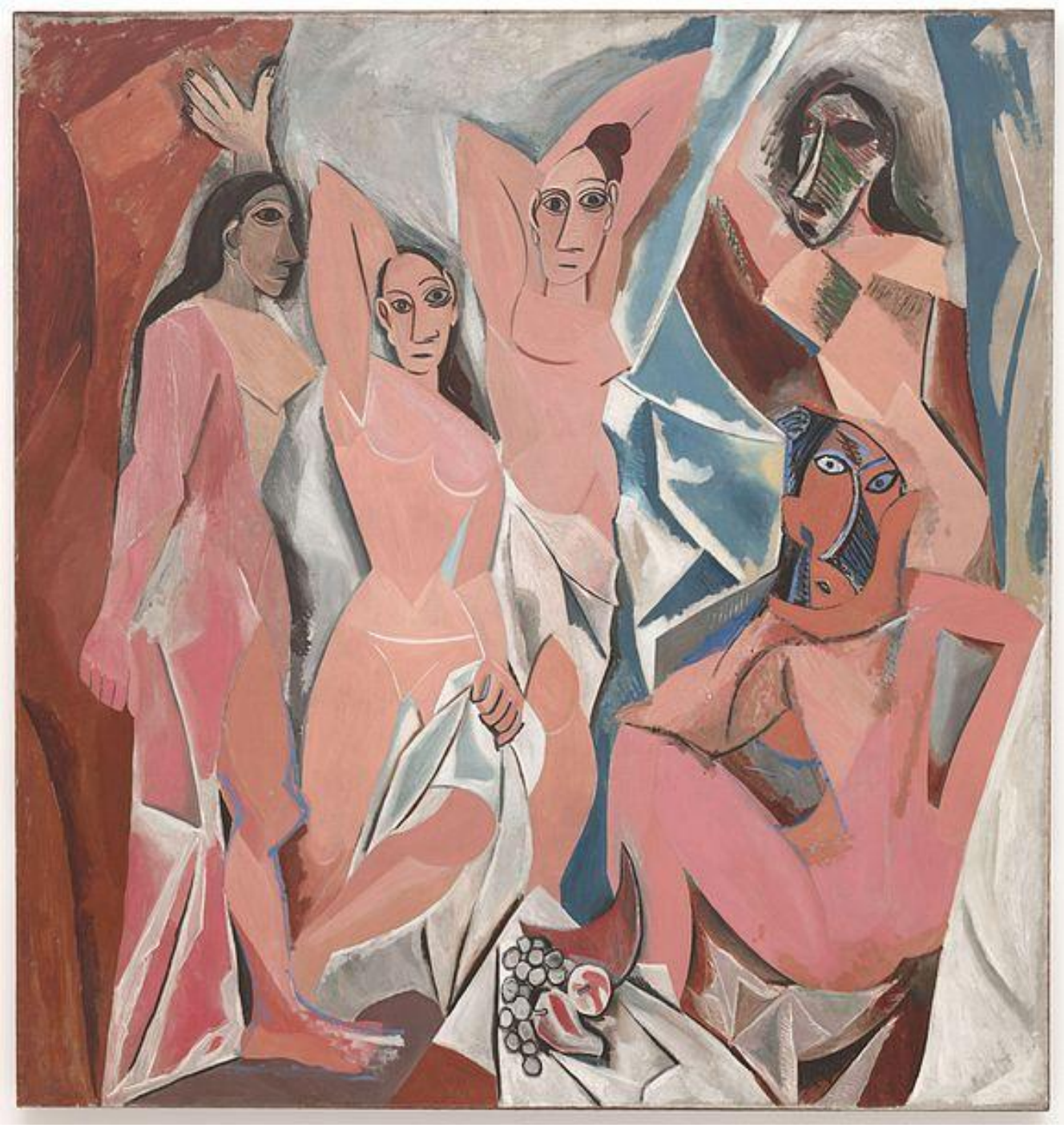
Il dipinto di Tannhaüser

Tuttavia, il punto che mi sta più a cuore è la presenza della tela e del cavalletto (che questi due elementi si diano assieme o meno), che fanno di Tannhaüser l'incarnazione dell'artista modernista, una sorta di Pollock teutonico. Il cavalletto visto dal retro è gravido di richiami, a partire da *Las Meninas* di Velasquez, sebbene l'esempio a me più caro sia un piccolo dipinto di Rembrandt conservato all'MFA di Boston. Il cavalletto resta tuttavia un elemento scenico aperto, che assume molteplici funzioni oltre a quella tradizionale di superficie pittorica disponibile. Le due assi perpendicolari del telaio diventano ad esempio una croce, simbolo della penitenza necessaria al protagonista per le sue dissolutezze, dei peccati da far redimere a Roma (come noto, le cose andranno diversamente). Tannhaüser trascina la tela come il condannato ai lavori forzati la palla di piombo alla caviglia. È una metonimia della sua arte, della sua disperata solitudine e del suo successo mondano, delle sue pene e della sua gloria.

La miglior intuizione di Carsen è quella di lasciare gli spettatori *immaginare l'immagine dipinta*. Un'immagine che resta letteralmente oscena. È a questo punto che ipotizzo di essere all'Opéra Bastille con Greenberg in persona. Questa scissione tra la tela e il cavalletto, tra l'immagine e il suo supporto, questa liberazione dell'immagine dalla tela per farne un elemento della nostra immaginazione non potrebbe che contrariarlo. Gli ricorderebbe giustamente quella tendenza affacciatasi negli anni cinquanta, in cui l'immagine fuoriesce dai confini stretti della tela, e che spazia dal *new-dada* alla performance, e che si protrae successivamente nelle immagini digitali in cui lo schermo sostituisce la tela. L'insistenza sull'immagine mette in crisi i confini ristretti dell'esperienza estetica in vigore sin dal Rinascimento, spezza ovvero quell'invenzione del quadro descritta da Stoichita, per accedere a una sfera più ampia, quella della visualità. Una sfera oggi di competenza dei *visual studies* più che della storia dell'arte in quanto disciplina umanistica, secondo la definizione di Panofsky, che risale al 1940.

Non si tratta dell'unico disappunto di Greenberg spettatore del *Tannhaüser*. In virtù del libero gioco dell'immaginazione cui è lasciato lo spettatore, non posso

impedirmi di speculare sul quadro di Tannhaüser: cosa dipinge esattamente sulla sua tela di cui non vediamo altro che il telaio? Tra i dipinti appesi alle pareti visibili alla fine del terzo atto intravedo un paio di ritratti cubisti di Picasso ma non, perlomeno nella fetta di scena visibile dal mio posto, *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), che di Venusberg mi sembra l'immagine più idonea. Cinque figure nude o meglio cinque prostitute, perché l'Avignon evocato dal titolo non è un riferimento alla città papalina ma una strada di Barcellona famosa per il suo bordello. Il dipinto è una messinscena barocca in cui lo spazio pittorico è circoscritto dalle tende, aperte da due figure, mentre le altre tre assumono pose erotiche esplicite. Una trattazione della sessualità senza precedenti nella storia della pittura, se escludiamo *L'origine du monde* di Courbet e l'*Olympia* di Manet. Siamo lontani dalla *Joie de vivre* di Matisse dell'anno precedente, dal distacco richiesto dall'ammirazione della bellezza, dalla visione idilliaca di un'innocenza incontaminata. In *Les Demoiselles* il ritorno alla natura non è un ritorno all'Arcadia ma un ritorno al dionisiaco de *La nascita della tragedia*, che Picasso conosceva bene. Picasso non amava del resto la *pruderie* del titolo del dipinto, attribuito dall'amico André Salmon nel 1916 in occasione della sua prima esposizione pubblica. Per l'artista spagnolo fu sempre nient'altro che "*mon bordel*". Grazie alla lettura magistrale di Leo Steinberg abbiamo così imparato a riconoscervi non i segni del cubismo o la violenza della figurazione ma una vera e propria iconografia sessuale.



In altri termini, è un quadro regolato dalla logica del desiderio. Un desiderio che non circola tanto all’interno del quadro ma è proiettato verso l’esterno, verso lo spettatore, soggiogato dagli sguardi che lo confrontano, dai corpi prospicienti il bordo della tela, pronti a uscire dai suoi confini a causa della costruzione prospettica, della messa in crisi dello spazio cartesiano e della sua estensione geometrica omogenea e infinita. Acclimatarci allo spazio pittorico di Picasso è come “entrare in un letto disfatto”, per dirla con Steinberg. Non è un caso che *Les Demoiselles d’Avignon* fu pubblicato per la prima volta su *La Révolution*

surréaliste nel 1925. Tannhaüser ha tutte le credenziali per esserne l'autore. Di parere diverso il giornalista di *Le Monde*, secondo cui è ovvio che il quadro dipinto da Tannhaüser non è altro che *L'Origine du monde* di Courbet. "*Facile, mais habile; acceptable, mais pas satisfaisant*", aggiunge: un solo rigo che offre un distillato dell'atteggiamento *blasé* dell'*homme de lettre* parigino. Non dimentichiamoci dell'accoglienza ostile toccata al *Tannhaüser* a Parigi nel marzo 1861…

Il sex appeal della tela bianca

Forse lo scandalo del quadro di Tannhaüser è lo stesso dello *chef-d'œuvre inconnu* del racconto di Balzac, quel muro impenetrabile di segni che porterà il suo autore al suicidio. Ad ogni modo, che l'opera invisibile di Tanhhaüser sia *Les*

Demoiselles d'Avignon, L'Origine du monde, L'Olympia o altri dipinti del genere, il suo scandalo è legato al soggetto rappresentato. *L'origine du monde* è di questi il caso più clamoroso. Rifiutando le convenzioni del nudo accademico, Tannahüser ci offrirebbe così un torso di donna senza braccia, senza gambe e senza testa, ridotto all'esposizione brutale del suo sesso, un trancio di carne, un *corps morcélé* , l'aspetto meduseo della femminilità*. Vultus aut vulva*, scriverebbe Jean Clair.

Se fosse così, Greenberg potrebbe godersi lo spettacolo. Non è il tipo da restare turbato alla visione della villosità del sesso femminile esibito alla maniera delle mele di Cézanne. Greenberg era lontano dall'ambiente surrealista del proprietario de *L'origine du monde*, nientemeno che Jacques Lacan. Entrato in possesso dell'opera nel 1955, probabilmente su consiglio di Bataille, prima che il Musée d'Orsay si decida ad acquistarla nel tardo 1995, Lacan l'aveva coperta con una tendina semitrasparente elaborata da André Masson. Lacan si divertiva a sollevare la tendina davanti agli amici che gli rendevano visita, forse persino davanti al povero Heidegger, il pastore dell'Essere. Greenberg era invece insensibile ai nudi di Courbet, un po' come alla psicoanalisi in generale, ed era pronto solo a riconoscere che gli impressionisti dovevano molto a Courbet. Me lo immagino ricordarmi che si tratta di un grande artista della modernità, prima che l'astrazione americana instauri il paradigma del modernismo.

Ciononostante, c'è qualcosa che preoccuperebbe seriamente Greenberg, un'ipotesi che finisce per imporsi ai miei occhi come la più spaventosa: che il dipinto di Tannhaüser non sia altro che una superficie che non offre alcun incidente pittorico alla vista, neanche quelli impercettibili del monocromo. Un'opera che offra il nulla resosi visibile, niente più che una tela tesa sul telaio.

A quel punto Greenberg salterebbe sulla poltrona e, ne sono convinto, abbandonerebbe di corsa il teatro dell'opera. L'ansia di castrazione de *L'Origine du monde* torna sulla superficie immacolata della tela. Finché si era sul piano dell'iconografia sessuale, la faccenda era poco più che una questione di consuetudini visive e di censura, buona per i sociologi della cultura. La tela vergine mette invece a repentaglio la sopravvivenza del modernismo – del *suo* modernismo – secondo cui un quadro deve essere dipinto per essere considerato tale. Tannhaüser diventa di colpo il nemico numero uno del modernismo. Altro

che iconografia sessuale, Venusberg vs Roma, Amor sacro vs Amor profano. Il momento in cui l'esperienza della pittura contempla la tela vergine tesa sul cavalletto, il mero supporto fisico della pittura, il momento in cui Tannhaüser appende la sua tela vuota in mezzo ai capolavori della pittura occidentale coincide sic et simpliciter con la catastrofe del modernismo e con la fine dell'arte per come ne abbiamo fatto esperienza per secoli.

Greenberg conosceva bene tale possibilità. Era precisamente questa la soluzione paradossale della sensibilità modernista, della sua aspirazione al purismo, della sua riduzione formalista della pittura. Una forma cieca di autodistruzione che Greenberg intravede lucidamente e davanti alla quale comincia ad arretrare sin da *La crisi della pittura da cavalletto*, spegnendo la miccia con le dita a costo di bruciarsi. È come se Greenberg irrompesse sulla scena imprecando e si gettasse su Tannhaüser per impedirgli di appendere la sua tela-telaio sulla parete del museo, in mezzo alle altre opere d'arte.

Le cose sono andate diversamente, nella regia di Carsen quanto nella storia della pittura. Tannhaüser inaugura – o perpetra, a seconda della profondità storica con cui consideriamo il modernismo in rapporto alla modernità – quel fascino estetico per la superficie immacolata e disponibile della tela, per le sue potenzialità infinite, per quello che chiamerei il "sex appeal della tela bianca", in consonanza con il sex appeal dell'inorganico di cui parlava Benjamin a proposito del feticismo della merce nelle esposizioni universali. Un fascino storicamente comprovato e che va da Robert Rauschenberg ("*the genteel look of a well-stretched canvas*") a Andy Warhol ("*I loved that blank canvas thing*"), da un recalcitrante Barnett Newman a Carl Andre. Quando questi visita nel 1958 lo studio di Frank Stella, e guarda per la prima volta i dipinti post-espressionismo astratto da cui germineranno i *Black Paintings*, resta scioccato. Nonostante Andre intraprenderà presto un lavoro seriale simile, all'epoca l'astrazione era per lui ancora un "*ab-trahere*", mentre nell'oltrepassare la soglia dello studio di Stella le sue superfici "*they just looked blank*". Quel giorno del 1958 Frank Stella non faceva altro che reiterare il gesto di Tannhaüser.

In conclusione, il *Tannhaüser* di Robert Carsen ci catapulta al cuore del modernismo e dei suoi problemi irrisolti, della sua sopravvivenza e della nostra necessità di fare ancora oggi i conti col suo lascito. Le tribolazioni del

protagonista – sospeso tra astrazione e ritorno alla figura, tra Malevich e Duchamp, tra Mondrian e Warhol, tra il minimalismo e la pop art – sono quelle di tutto il modernismo. E come ha scritto felicemente T.J. Clark, il modernismo è oggi la nostra antichità – l'unica che abbiamo.

3_TannhauserBastille.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO