

Physical and metaphysical sublime in Barnett Newman's theory of painting

Luisa Sampugnaro

luisa.sampugnaro@unical.it

The main aim of the article is to explore the conceptual genesis of Barnett Newman's artistic «sublime». To do this, ample attention is paid to a 1947 critical text in which Newman articulates in philosophical terms a polarity that will rest fundamental in his pictorial practice: that between the “transcendence of objects” and the “reality of transcendental experience”. Generated in Newman's reflection in order to detach his own painting from the great abstract European tradition, the idea behind that dichotomy served as a laboratory for the well-known essay *Sublime is Now* (1948). The article attempts to make explicit the fundamental convergence of metaphysical and physical instances in the artist's personal notion of the sublime, which links to a radical rethinking of the relationship between subject and object in painting.

Keywords: Newman, Painting, Sublime, Kant, Abstraction

Fisica e metafisica del sublime in Barnett Newman

Luisa Sampugnaro

luisa.sampugnaro@unical.it

Il sentire che sentiamo, il vedere che vediamo,
non è pensiero di vedere o di sentire,
ma visione, sentire, esperienza muta di un senso muto.
(Maurice Merleau-Ponty)

Nel dicembre del 1947, Barnett Newman risponde a un articolo¹ in cui Clement Greenberg, pur riconoscendo la qualità della ricerca degli artisti della Scuola di New York², diffida del «contenuto metafisico» da essi attribuito al proprio lavoro e lo bolla come «qualcosa di immaturo e revivalistico»: un'eco ingenua che tuttavia non invalida una pittura «ambiziosa e seria». Rifiutata alla pubblicazione per l'eccessiva complessità³, la risposta di Newman è un affaccio prezioso sulla gestazione di quel sublime⁴ che l'artista eleverà a parola d'ordine. Non è agevole discernere che peso abbia avuto in Newman l'accezione del sublime elaborata dalla vicenda storica dell'estetica; percorrere questa via rischia di produrre molti fraintendimenti. L'artista aveva certo ben presenti i testi cruciali della tradizione, dallo Pseudo-Longino alla terza *Critica* di Kant, passando per l'*Enquiry* di Edmund Burke, per quanto non sia ravvisabile nei suoi scritti alcun riferimento rigoroso ai classici in questione. Il laboratorio da cui germoglia il “sublime” che per Newman sarà occasione di una nuova prassi creativa è, tuttavia, coestensivo ad una riflessione filosofica in cui l'artista si trova implicato riguardo lo

¹ Cfr. C. Greenberg, *Art*, in “The Nation”, vol. 165 (6 December 1947).

² Per comprendere le dinamiche e gli eventi che, nell'immediato secondo Dopoguerra, condussero alla formalizzazione di una “scuola” pittorica dai caratteri specificamente americani, si rimanda a F. Tedeschi, *La Scuola di New York. Origini, vicende e protagonisti*, Vita e Pensiero, Milano 2004 (in part. il cap. 2, pp. 35-68).

³ Cfr. B. Newman, *Response to Clement Greenberg*, in T. B. Hess, *Barnett Newman*, Walker and Company, New York 1969, pp. 36-38, tr. it. *La realtà dell'esperienza trascendentale*, in Id., *All'origine della nuova astrazione. La pittura di fronte all'inconoscibile*, trad. e cura di S. Esengrini, Marinotti, Milano 2019, pp. 45-48.

⁴ Cfr. B. Newman, *The Sublime is Now*, in “Tiger's Eye”, 1(6), 51-53, ora in B. Newman, *Selected Writings and Interviews*, ed. J. P. O'Neill, University of California Press, Berkeley 1992, tr. it. *Il sublime è adesso*, in *All'origine della nuova astrazione*, cit., pp. 57-61.

statuto del soggetto e dell'oggetto in pittura. Si proverà ad esplorare questo intreccio di esigenze teoriche, interrogandone il rilievo in funzione dell'idea di sublimità formulata dall'artista.

1. Astrazione: oggetto e schema

Un primo indizio è nell'occasione che muove Newman a scrivere il testo del 1947. A suo avviso, occorre dismettere l'equivoco⁵ in cui ci s'impiglia seguendo Greenberg nel suo uso del termine "metafisico": leggendolo, se ne ricava difatti l'impressione che Newman e gli altri «lavorino a partire da una serie di precetti mistici a priori e si servano della loro arte per fare esercizi metafisici». Si postula quindi «l'intervento di un dogma ideologico»⁶ che sovrascriverebbe la ricerca pittorica ordinandone gli esiti. Il punto decisivo nell'avventura di Newman lo segnerà – lo vedremo – il reciso rifiuto di produrre una pittura che confermi e prolunghi nel proprio ambito il primato metafisico del concetto sul particolare empirico⁷. Ad indicare proprio una critica immanente di quel primato saranno le tele cruciali a partire da *Euclidean Abyss* (1946) in cui, dopo lungo silenzio⁸, l'artista identificherà la sua svolta⁹.

⁵ Non sarà l'unica volta in cui Newman replicherà a Greenberg. Ad esempio, l'artista gli si rivolgerà dopo la pubblicazione di *American-Type Painting* (1955), il saggio capitale ove il critico discute singolarmente il lavoro di tutti gli Espressionisti astratti in una rigida chiave di purismo formalista che, per Newman, manca del tutto il fuoco della questione che sin dagli anni Quaranta lo teneva occupato: «It is too bad that you were not as acutely aware of my work during *these* important years as you are now, because you would have had a more correct picture of my history and my work, and you would not now be putting both *under a cloud*», B. Newman, *Selected Writings and Interviews*, ed. J. P. O'Neill, University of California Press, Berkeley 1992, p. 204 (corsivi miei).

⁶ B. Newman, *La realtà dell'esperienza trascendentale*, cit., p. 45.

⁷ Sulla base di questo rifiuto Newman conduce quella che Francesca Iannelli ha definito una «incisiva e capillare opera di demolizione estetica», riformulando (insieme agli altri della Scuola di New York) la cifra del proprio lavoro nel senso di «una ricerca anzitutto emotiva ed interiore, più che mentale e intellettuale», cfr. F. Iannelli, *Sublime*, in Ead., *Dissonanze contemporanee*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 125. Le nostre riflessioni muovono dal tentativo di assumere quanto radicalmente ciò sia vero, e quali siano le conseguenze, ad un tempo artistiche e teoriche, dello slittamento operato da Newman.

⁸ Dopo lo scoppio del Secondo conflitto mondiale, nel 1939-40, all'età di trentacinque anni Newman smette all'improvviso di dipingere. Dopo aver distrutto ogni quadro e disegno prodotto sino a quel momento, per diversi anni l'artista si concentra esclusivamente sugli studi e sulla riflessione. I testi che qui trattiamo sono coevi alla sua ricerca di un nuovo inizio, una cesura che testimoni di una pittura rifondata su nuove basi. In un'intervista rilasciata pochi mesi prima di morire, Newman dichiara a proposito di quel periodo, che la devastazione della guerra poneva un'istanza di tipo morale alla coscienza degli artisti: «per me la pittura era morta, nel senso che la situazione, la situazione mondiale, era tale che l'impresa, così com'era attuata da me e dai miei amici e colleghi, sembrava un'impresa morta [...] Questo significò per me dover ripartire da zero, come se la pittura non fosse esistita. [...] In quegli anni sentivo che la questione da risolvere era la seguente: Che cosa *può* fare un pittore? [...] Che cosa dipingeremo? Le vecchie soluzioni erano fuori gioco. Non avevano più significato [...] in un contesto di crisi morale», B. Newman, *Una pittura aperta*, tr. it. in Id. *All'origine della nuova astrazione*, cit., p. 80. Per una articolata analisi in cui si ripercorre il senso della crisi che Newman attraversò negli anni 40, si rimanda a H. Rosenberg, *Barnett Newman*, Harry N. Abrams, New York 1978.

Durante gli anni Quaranta, nel tentativo di discernere il proprio problema artistico Newman sembra mettere in questione i quadri portanti della metafisica occidentale. Ne reca traccia la riflessione con cui l'artista marca la propria distanza dalle soluzioni dell'avanguardia europea, che pure offre la grammatica alle sue ricerche. Non si tratta solo di deporre una tradizione sentita per certi versi come esausta¹⁰, quanto di riconoscere che il proprio fare è orientato da un'essenziale differenza, e Newman non può che additarla in termini filosofici: «l'Europeo è interessato alla *trascendenza degli oggetti*, mentre l'Americano è interessato alla *realtà dell'esperienza trascendentale*»¹¹. L'articolazione dicotomica di un'arte che tiene il perno nell'oggettualità mondana e, dall'altra parte, di un'arte dell'esperienza, è frutto di una riconsiderazione del nesso pittura/realtà. Nella tradizione della pittura europeo-occidentale Newman riconosce un'articolata vicenda di soluzioni funzionali atte a trasfigurare sulla tela il riferimento mimetico alla "natura", fulcro e punto di partenza assoluto dal quale gli artisti europei sono rimasti in ultima istanza sempre dipendenti: «essi l'hanno forse trasceso, ma non hanno mai saputo farne a meno»¹². Una tensione naturalistica dunque permea costitutivamente la definizione dei fini pittorici nell'ambito della cultura europea. Dipingere è un atto tecnico di oggettivazione del mondo e il suo dispositivo operativo è la rappresentazione. Ciò che qui più conta è richiamare l'implicazione ontologica connaturata al raddoppiamento di cui consta il rappresentare: anche nell'opera più dichiaratamente realistica, difatti, non siamo mai esposti alla flagranza irripetibile della cosa, alla tessitura della sua sensibile datità particolare, quanto alla nuova oggettività che risulta dal suo trascendimento nei termini dello spazio pittorico. Si tratta di un'oggettività che si dichiara internamente lavorata dall'idea che la fonda e la trascende: nel suo apparire essa si manifesta adeguata al concetto di ciò che la cosa è o dev'essere. Cos'è imitare se non produrre la presentazione di un oggetto nella sua stessa assenza, un'immagine in cui la verità superiore di tale oggetto appaia dalla purificazione della sua effettività? Per quanto ovvie, tali considerazioni avanzano una stringenza da cui per

⁹ Per un punto di vista di critica artistica sugli anni che interessarono questa svolta, si veda J. Strick, *Enacting Origins*, in *The Early Work of Barnett Newman. Paintings and Drawings 1944-1949*, Pace Wildenstein 1994.

¹⁰ «Per i pittori americani della nuova generazione, l'ipotesi astratto-concretista appariva per lo più conclusa, appartenente a una visione dell'arte troppo separata dall'urgenza di motivi interiori e rappresentativi, che interpretassero in modo nuovo il confronto con una realtà che doveva sì andare oltre il visibile, ma senza rinunciare al bisogno di un contenuto, di un soggetto», F. Tedeschi, *La Scuola di New York. Origini, vicende e protagonisti*, cit., p. 44.

¹¹ B. Newman, *La realtà dell'esperienza trascendentale*, cit., p. 48 (corsivi miei).

¹² Ivi, p. 46.

Newman non si evade facilmente. A suo avviso, ad averlo paradossalmente dimostrato sono stati proprio coloro che ambivano a sottrarsi alla dinamica traslativa della rappresentazione. Per «i puristi, da Mondrian a Kandinsky», lo spazio del possibile in pittura non si dà cogliendo un'esteriorità *già* di per sé costituita per poi restituirla in forma d'immagine a vario grado mimetica. Se ciò è vero, tuttavia essi non solo «non hanno mai rinnegato la natura, ma affermavano di star dipingendo la natura più vera, la natura della legge matematica»¹³, e per tale ragione si sono interessati «ai suoi equivalenti a livello diagrammatico, ossia al realismo delle forme geometriche»¹⁴. Su tale via, essi avrebbero condotto al punto di massima estenuazione la tensione alla “trascendenza degli oggetti” che marca la pittura europea.

Fondamentale rilievo ha l'istanza critica che innerva la posizione dell'artista americano. Il cuore della sua tesi si rivolge difatti contro l'*astrazione* come procedimento di costituzione dell'oggetto: un processo la cui radice e condizione di possibilità risiede nella riduzione conoscitiva del visibile utile ad estrarne lo schema. Per produrre la sua oggettività, l'astrazione pittorica mima il processo che appartiene al pensiero logico, opera in profonda continuità con esso e resta con il reale da cui astrae in un rapporto di dipendenza. Ma è una dipendenza che è anche dominio, un'operazione che solo occultando – per così dire – i suoi presupposti può infine ambire a produrre una versione “oggettiva”, cioè *pura*, di quella natura¹⁵ da cui era partita. Nel 1945 Newman aveva già sostenuto a tal proposito che «l'arte astratta lontana dalla natura non ha mai messo in gioco che un'arte semplificata, un tentativo di ridurre gli oggetti e le forme ai

¹³ B. Newman, *La realtà dell'esperienza trascendentale*, cit., p. 47. Questa stessa tesi sarà sostenuta da Greenberg nel 1949, per articolare però una posizione opposta a quella qui discussa. Greenberg punta a una definizione comprensiva e storicamente conseguente del purismo modernista che tenga insieme la vecchia astrazione europea e la generazione degli artisti americani di cui anche Newman fa parte. Per una voce alternativa rispetto alla narrazione modernista incentrata sull'asse Parigi-New York, cfr. R. Rosenblum, *La pittura moderna e la tradizione romantica del Nord da Friederich a Rothko*, trad.it. C. Schiffer e M. C. Maiocchi, 5 Continents Editions, Milano 2006. In merito alla questione sollevata sopra, nonostante il lento atrofizzarsi della “finestra” albertiana e il prevalere autoriflessivo delle esigenze del *medium* siano per lui le marche della modernità pitturale, in questa vicenda Greenberg rileva una persistenza profonda del riferimento alla struttura naturale, anche dove si fa a meno dell'oggetto come punto di partenza: «la natura riuscì ad imprimermi così indelebilmente [...] che il suo marchio è riconoscibile anche in un'arte astratta come quella di Mondrian. Quello che vi restò impresso, però, non fu l'aspetto della natura, ma la sua logica», C. Greenberg, *Il ruolo della natura nella pittura modernista*, tr. it. in G. Salvatore, L. Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo. Antologia critica*, Johan e Levi, Milano 2011, p. 88.

¹⁴ B. Newman, *La realtà dell'esperienza trascendentale*, cit., p. 46.

¹⁵ Su questo tema, cfr. Id., *Tra fisica e metafisica*, tr. it. in Id., *All'origine della nuova astrazione*, cit., p. 71-77. In questo testo (che è la trascrizione di una videointervista rilasciata dall'artista alla BBC nel 1965) Newman sostiene che l'idea di “natura” nella tradizione occidentale indica il risultato di un'operazione molto precisa, per niente neutrale, e che non a caso l'inizio della sua nuova pittura segnò l'abbandono di «ogni rapporto con la natura come la si vede» (ivi, p. 72).

loro schemi fondamentali»¹⁶. Sulle sponde di questa tendenza ad astrarre, ovvero a liquidare il molteplice dell'esperienza e a sussumerlo sotto schemi, agli occhi di Newman pensiero e pittura si danno da sempre la mano, si rispecchiano nella solidarietà al comune modello epistemico di razionalità sul quale edificano le loro rispettive pretese. In forza di tali posizioni l'artista allestisce la sua critica all'idealismo platonico che permea, a suo avviso, l'opera di Mondrian: il vuoto formalismo dell'astrazione geometrica rappresenta per Newman il paradigma di un'integrazione totale fra logica della pittura e procedimento logico del pensiero. In un'intervista degli anni '60, l'artista spiega:

Mondrian si ricollegava chiaramente a una teoria della natura: si potrebbe dire che le sue orizzontali e verticali si muovevano in riferimento alle essenze platoniche della natura del mondo. [...] In un certo senso, le cose del mondo empirico riflettono un'idea utopica della natura della vita. E una simile concezione ha esercitato una potente influenza su tutte le forme di cultura. [...] Lo rispettava enormemente, ma sentivo che dovevo combattere le sue concezioni. Il suo modo di disegnare è, a mio avviso, l'illustrazione di un atteggiamento *scientifico* nei confronti della *vita*, poiché si muove in riferimento a una verticale, a un'orizzontale, al rosso, al giallo, al blu, al punto che tutto il resto deriva da questo "ritorno ai fondamentali"¹⁷.

Articolata su tali presupposti, l'astrazione tradisce l'ambizione a produrre un'oggettività formale assoluta, scevra di ogni elemento contingente. Per Newman, questa è una pittura senza soggetto, nel senso che abdica al voler "dire qualcosa" e oblitera così radicalmente l'elemento di contenuto da tendersi verso la composizione decorativa¹⁸: un compiaciuto arabesco in cui l'impronta viva della soggettività è irrintracciabile, anestetizzata in favore dell'ideale della perfezione. Si tratta, come dirà l'artista, di un'arte «non tragica»¹⁹ dal cui ambito è stato espunto l'originario profilo empirico della coimplicazione fra soggettività e mondo.

A tutto questo, Newman oppone una prassi pittorica orientata da quella che lui definisce «realtà dell'esperienza trascendentale». Non è agevole cogliere il referente²⁰ di questa

¹⁶ B. Newman, *L'immagine plasmica*, tr. it. in Id., *All'origine della nuova astrazione*, cit., p. 33.

¹⁷ B. Newman, *Tra fisica e metafisica*, cit., p. 71 (corsivo mio).

¹⁸ Cfr. Id., *L'immagine plasmica*, cit., p. 13.

¹⁹ Cfr. Id., *Tra fisica e metafisica*, cit., p. 74.

²⁰ Un tentativo di comprensione filosofica della questione è operato in D. J. Glaser, *Transcendence in the Vision of Barnett Newman*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 40, 4 (Summer, 1982), pp. 415-420.

espressione. Di certo, essa delinea un percorso per certi versi inverso rispetto a quanto Newman ha fin qui criticato. Non si tratta di “astrarre da” qualche elemento del mondo visibile, di partire cioè «da un’immagine realistica per estenderla sino al caos del mistero»²¹, ovvero lavorarla sino alla costruzione pittorica di un mondo spirituale, separato e al contempo memorialmente ancorato al mondo reale. La lotta del pittore si consuma tutta nell’istante in cui l’artista fa venire alla luce, manifestandolo sensibilmente, qualcosa dalla clandestinità del «caos di fantasia e sentimento puri, svuotato di ogni controparte visiva o matematica nota». Da questo potente caos esperito, egli trae immagini dense di contenuto emotivo, «immagini che *danno realtà* a questi elementi intangibili»²². Egli parlerà di questo processo nei termini di un dar corpo a concetti astratti²³. Newman si mostra perfettamente cosciente che l’operazione da lui additata ha un carattere non meno metafisico rispetto alla pittura investita dalla sua aspra critica²⁴. Per il nostro tema è però cruciale porre l’accento soprattutto sul rapporto che, nelle intenzioni di Newman, esiste fra il contenuto cui questa pittura dà corpo e l’atto che lo manifesta. Non vi è alcuna idea che stia separata, in sé autosufficiente, attendendo la forma più adeguata, correttamente vagliata, per attualizzarsi²⁵ nella tela. Prima della sua presenza pittorica, il contenuto cioè semplicemente *non ha luogo*. La negazione del nesso gerarchico fra contenuto ed espressione traspare in uno scritto che l’artista firmerà più avanti, in occasione di una mostra del 1950:

Questi quadri non sono “astrazioni”, non illustrano alcuna idea “pura”. Sono incarnazioni di sentimento [*embodiments of feeling*], specifiche e singolari, da esperire ciascuna immagine per sé stessa. Essi non contengono illusioni rappresentative. Densi di passione trattenuta, la loro intensità si rivela in ogni immagine concentrata²⁶.

²¹ Cfr. B. Newman, *Realtà dell’esperienza trascendentale*, cit., p. 47.

²² *Ibidem* (corsivo mio).

²³ *Ibidem* (corsivo mio).

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 48. Sul rilievo che questa dimensione assume nell’opera di Newman si è detto moltissimo. Con specifico riferimento alla presenza di motivi tratti dalla mistica ebraica, il tema è discusso nello studio pionieristico di T. B. Hess, *Barnett Newman*, Walker and Company, New York 1969. Interessante è confrontare le tesi classiche di Hess con quelle recentissime di É. Valentin, *Barnett Newman. Splendeur mystique et horreur absolue*. L’Harmattan, Paris 2015, il quale invece declina una lettura della poetica di Newman in termini di misticismo “ateo”.

²⁵ Per una pregnante riflessione su questo tema è utile il rimando al saggio di Y-A. Bois, *Perceiving Newman*, in *Id.*, *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge (Mass.)-London 1993, pp. 187-216.

²⁶ B. Newman, *Statement*, in *Selected Writings and Interviews*, (ed.) John P. O’Neill, University of California Press, Berkeley 1990, p. 178 (trad. mia).

C'è dunque un'eccedenza che viene ad incarnarsi sulla tela; questa ne reca intatta l'eco concentrata, inesauribile, trattenuta in un frammento, allo stesso modo che la potenza del magma si cristallizza al contatto con l'aria: istantaneamente. Queste tele sono metafisiche nel senso in cui lo è ciò che resta ostinatamente singolare; l'immanenza²⁷ della loro presentazione è impermeabile ad ogni rinvio verso l'esterno, così come all'articolazione di ogni messa a distanza nel rapporto fra soggetto e oggetto. A partire dalle parole che l'artista spende a proposito della "realtà" dell'esperienza trascendentale, inizia quindi a balenare, restando per diverso tempo ancora senza nome, l'intuizione di una pittura in cui sia inibita ogni riduzione analitico-astraente che appartiene alla mediazione del conoscere.

2. Oltre la forma

The Sublime is Now (1948) mette alla prova la tenuta di quest'esigenza su un nuovo terreno: la dicotomia che dà da pensare a Newman trova ora la sua ultima fisionomia nella tematizzazione del nesso *bello/sublime*. Dalla prospettiva dell'artista, il percorso storico delle arti plastiche è il luogo ove si consuma «lo scontro»²⁸ fra queste due opzioni fondamentali. Per Newman, il gesto dell'arte è un tentativo di elaborare il rapporto metafisico che l'uomo intrattiene con la dimensione dell'Assoluto. In relazione a tale assunto, l'artista identifica l'apparizione del *bello* nell'atto con cui i Greci giunsero a figurare le divinità affinché esse non fossero più solo delle forze misteriose. Assecondando il bisogno di presentificare il divino nella rappresentazione, i Greci ne proiettano il principio di perfezione sulla materialità del mondo, per fare degli dèi «cose da ammirare»²⁹. Newman ritiene che questo transito irreversibile definisca il coefficiente culturale del bello nella tensione razionale verso la «forma perfetta» o «sensibilità ideale»³⁰. In posizione di evidenza nell'argomento è posto il procedimento che il bello implica nel suo specifico rapporto con l'oggettività: sul raffinamento intensivo cui il sensibile dev'essere sottoposto per farsi adeguato a ciò ch'esso deve accogliere. Siamo qui, lo si vede, alla fonte di quella trascendenza degli oggetti su cui l'artista medita da tempo. Viene così definitivamente in chiaro la ragione che oppone

²⁷ Da una prospettiva segnatamente diversa rispetto a quella che qui assumiamo, il tema è stato argomentato di recente nel saggio di G. Di Giacomo, *Immanenza e trascendenza nell'opera pittorica di Barnett Newman*, in "Paradigmi", 39, 1/2021, pp. 41-56.

²⁸ Cfr. B. Newman, *Il sublime è adesso*, cit., p. 57.

²⁹ Id., *Il nuovo sentimento del destino*, tr. it. in *All'origine della nuova astrazione*, cit., p. 33.

³⁰ Cfr. Id., *Il sublime è adesso*, cit., p. 58.

Newman al purismo astratto-geometrico. Proprio l'ideologico distanziamento dalla natura rivela quanto quella pittura resti in sconcertante continuità col postulato della bellezza e con le sue varie declinazioni di valore: gusto, raffinatezza, qualità artistica. Tutte dimensioni, queste, che convergono sulla necessità di una depurazione del sensibile nell'idealità plastica della forma – secondo l'artista, l'«idea fissa»³¹ che ha dominato l'arte e la riflessione estetica europee. Anche la dinamica contestativa dell'arte moderna è lungi dall'aver rotto con la retorica di quell'ideale: il suo fallimento si spiegherebbe col dato che le sue migliori energie creative (dagli impressionisti a Mondrian, dal Cubismo a Picasso), «invece di evocare una nuova modalità di fare esperienza della *vita*»³², avrebbero solo articolato il dettato ereditato della “plasticità” secondo nuove grammatiche, continuando ad alimentare la diatriba sul “come” e sul “dove” la bellezza possa essere trovata tramite l'arte³³. Il nuovo inizio che l'artista s'incarica (non senza enfasi) di elaborare per la pittura americana, non può che dipartirsi da ogni compromissione con tali finalità.

In *The Sublime is Now* il campo semantico del sublime non è mai frontalmente introdotto da Newman. Esso emerge dalla *pars destruens* del discorso e trae quindi la sua valenza per contrasto con la bellezza, con la natura dell'esperienza che questa ci procura, e col tipo di arte che la presuppone ed alimenta. Per cogliere i caratteri del sublime occorre seguire ciò che l'artista seminerà in questa via negativa. Anzitutto, giova esplicitare che per Newman il *bello* reca la traccia di una profonda consonanza cognitiva e sentimentale con il mondo dell'oggettività, e la marca più evidente di questa relazione è il *piacere* per la forma. Il sorgere di questo piacere, nella dinamica del gusto, sembra essere per lui la testimonianza flagrante di un'avvenuta “risoluzione” della complessità di tale oggetto nei termini delle strutture cognitive del soggetto. Che questa dinamica sia segnata per lui da una certa povertà in termini di tessuto esperienziale è la posizione che fa da architrave al discorso. Già nel '45 Newman sosteneva che lo schema formale dominante nel purismo astratto rimuovesse l'«effervescenza emozionale che accompagna la visione», e fosse inadeguato «a rispondere appieno all'intensità generata dal bisogno spirituale dell'uomo». Per tale ragione «la cosa migliore che si può dire di questo genere di arte» è che al massimo essa «soddisfa il gusto dell'uomo per la

³¹ Cfr. B. Newman, *Il sublime è adesso*, cit., p. 57.

³² Ivi, p. 59 (corsivo mio).

³³ Cfr. ivi, p. 60.

bellezza»³⁴. Di qui, il programma che l'artista indirettamente indica: le possibilità del sublime in pittura si dischiudono creando un'esperienza visiva di disaderenza rispetto a quella soddisfazione e al procedimento di riduzione che l'accompagna.

Negli stessi mesi in cui scrive il testo, Newman dipinge *Onement I* (1948), la sua prima opera in cui una campitura monocroma è attraversata dalla caratteristica *zip* che sarà il segno inconfondibile della sua produzione matura. Di lì innanzi i quadri dell'artista diventeranno sempre più imponenti, sino a raggiungere con *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51) dimensioni³⁵ tali per cui risulta quantomeno arduo all'occhio umano cogliere-contemplare queste tele nella loro interezza quali oggetti finiti collocati entro uno spazio. Newman indica la necessità che l'osservatore si esponga ai quadri «da una breve distanza»³⁶ proprio per *sentire* percettivamente *il limite*. Tale indicazione di metodo e di merito rivela la prima caratteristica che connota il sublime nella versione newmaniana. Come l'artista avrà a dire, è qui in questione l'incontro visivo con un dipinto che sembra stagliarsi «ostile all'ambiente esistente», nel senso che esso «escluda colui che osserva»³⁷, escluda cioè gli automatismi di cui è innervata la nostra visione, voltandoci paradossalmente le spalle. Si tratta dunque di un incontro che è ben lungi dall'esser segnato dalla soddisfazione. Su questo punto, la posizione di Newman si muove in prossimità del sublime kantiano. Com'è noto, la *Critica della facoltà di Giudizio* descrive il sublime come il sentimento suscitato nel pensiero dall'incontro con un oggetto «inadeguato alla nostra facoltà di esibizione, quasi violento per l'immaginazione»³⁸. L'oggetto (qui solo *naturale*) eccede cioè in grandezza o potenza le possibilità immanenti alla nostra facoltà di esibizione, forzandola a sentire il limite del territorio ove essa può esercitare la sua produttività in libero accordo con l'intelletto. L'immaginazione è questa potenza di sintetizzare in forme i dati dell'esperienza sensibile, di condensare in una fisionomia insieme sentita, rappresentata e riconosciuta, la plurale materia che la struttura conoscitiva dell'intelletto da sola non può cogliere. Per Kant, concretamente, l'impedimento dell'immaginazione implica che nel sublime

³⁴ Cfr. B. Newman, *L'immagine plasmica*, tr. it. in Id., *All'origine della nuova astrazione*, cit., pp. 15-16.

³⁵ Il quadro misura 2,42 x 5,42 metri. Sul rilievo concettuale del grande formato anche nella poetica degli altri Espressionisti astratti, si rimanda a R. Venturi, *Mark Rothko. Lo spazio e la sua disciplina*, Electa, Milano 2007. Lo stesso Greenberg riconobbe l'importanza della questione del formato per la nascita dell'immagine modernista, cfr. C. Greenberg, *The Later Monet*, in Id., *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston 1989, pp. 37-45.

³⁶ B. Newman, *Statement*, citato in F. Tedeschi, *La scuola di New York*, cit., p. 163.

³⁷ Cfr. B. Newman, *Una pittura aperta*, tr. it. in Id., *Alle origini della nuova astrazione*, cit., p. 85.

³⁸ Cfr. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, tr. it. di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, §23, p. 81.

siamo posti di fronte a qualcosa che non può giungere ad essere esibito nell'intuizione, cioè rappresentato esteticamente, proprio poiché «supera ogni misura dei sensi»³⁹ e resta quindi, nella sua mancata conformità rispetto all'accordo fra le nostre facoltà conoscitive, completamente «privo di forma»⁴⁰. Da ciò dipende la differente coloritura della disposizione del pensiero che connota il sublime rispetto al bello, secondo Kant. Mentre l'esperienza del bello è infatti segnata da un piacere positivo ove «l'animo è in calma contemplazione»⁴¹, il sublime è ancipite ed è definito da Kant come un «piacere negativo»⁴², poiché l'animo si trova impigliato e scosso in una rapida dinamica di attrazione-repulsione rispetto all'oggetto che lo innesca. È evidente che, allorché formalizza la sua idea di sublime, Newman abbia in mente una pittura che inibisca con tutti i mezzi proprio quest'attitudine passivo-contemplativa che, per certi versi, anche in Kant vena la relazione cognitiva che resta nel segno del bello. L'artista pare dirci: “bello” è la traccia di ciò che abbiamo saputo tenere *a distanza*, e del fatto che sappiamo come farlo.

Per converso, l'esperienza della sublimità sparglia la nostra tensione a cogliere il mondo esterno secondo schemi e forme; configura l'intuizione che il nostro contatto con il fenomeno non “chiude” perché esso sfugge ad ogni tentativo di oggettivazione, resiste all'essere raccolto nella salienza di una struttura formale. Nel sublime quindi “tocchiamo” indirettamente il cono d'ombra a partire dal quale si costituiscono le possibilità del nostro repertorio epistemico. In Kant, il potenziale di negatività empirica connesso a tale limite *sentito* qualifica soprattutto la declinazione *matematica* del sublime: allorché è impedita nell'immaginazione la sintesi apprensiva non già di una semplice grandezza (*quantitas*) naturale variamente estesa, ma di una grandezza

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 80.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, §25, p. 86.

⁴¹ *Ivi*, §27, p. 94.

⁴² È noto, nell'argomentazione kantiana il sublime acquista il suo più proprio rilievo nell'ambito del sentimento morale, di cui questo scacco dell'immaginazione si fa strumento. Al livello dell'intimità soggettiva, il sublime è infatti «un dispiacere che suscita in noi il sentimento della nostra destinazione soprasensibile» (*ivi*, p. 94), cioè è il viatico verso l'approdo alla coscienza del fondamento dell'agire morale. Attraverso il sublime l'uomo perviene cioè all'intuizione di trascendere la finitudine naturale, che gli è propria, tramite la sua libertà. Anche per tale fondamentale ragione, Kant discute del sublime nei termini di «un piacere che è possibile solo per mezzo di un dispiacere» (*ivi*, p. 96). Serena Feloj ha di recente posto in rilievo il fatto che, in area anglo-americana, sulla scia del particolare uso che del “sublime” ha fatto Newman, anche molte riletture filosofiche contemporanee manifestano la tendenza a valorizzare solo l'aspetto fisiologico di tale sentimento. In tal senso, se «il richiamo a Kant è sempre presente e tuttavia si propone una lettura oggettivistica, di stampo empirista, della categoria del sublime, a discapito della sua dimensione morale» si rischia di andare incontro ad un'interpretazione semplificata e parziale. Cfr. S. Feloj, *Soggetti sublimi*, in G. Garelli (a cura di) “Il sublime e le arti”, in “CoSMO. Comparative studies in Modernism”, 8 (Spring 2016), p. 64.

(*magnitudo*) che in quanto «è grande assolutamente, sotto ogni rispetto»⁴³ eccede la misura di base di ogni possibile valutazione estetica. L'unità di base evocata da Kant è proprio la stima che appartiene alla misura dell'occhio⁴⁴, ovvero la sua massima possibilità di apprendere intuitivamente in un colpo solo l'estensione del molteplice. La richiesta di Newman di fruire le sue tele da vicino manifesta, nel suo non occasionale motivo di fondo, una sostanziale continuità con questo tema kantiano.

3. Sublimi presenze

C'è di più. Per Newman, a rendere sublime la tela è qualcosa di più essenziale che non la sua semplice dimensione fuori scala. Per circoscrivere questa seconda determinazione della sublimità pittorica newmaniana occorre collocarsi nel cuore del lavoro cui la visione è sottoposta. Nelle intenzioni dell'artista, con questi quadri siamo esposti ad una superficie in cui l'occhio non trova nulla da poter riconoscere, nulla che ci consenta di mettere in movimento e articolare l'atto visivo nei termini di una lettura. Ciò, sia in relazione all'impossibilità d'identificare le coordinate di una rappresentazione razionale dello spazio, con gerarchie interne o riferimenti volumetrici, sia in relazione alla specifica temporalità che la lettura del quadro implica, con un contenuto che non può essere "svolto" facendo appello a strategie narrative-sequenziali, mentre lo sguardo scorre lungo la superficie della tela. Nelle ultime battute del saggio, rispondendo alla domanda «come potremmo creare un'arte sublime?»⁴⁵ l'artista mette in posizione di evidenza lo spazio di libertà che si apre di fronte a tele non più intralciate «degli ostacoli che si chiamano memoria, nostalgia, leggenda, mito»⁴⁶, ovvero tutti quei peculiari dispositivi del rinvio con cui – dirà anni più tardi l'artista – la pittura europeo-occidentale ha dato identità al quadro come «finestra che conduce lo spettatore ad una situazione in cui è possibile attraversare un qualche mondo interno o esterno, da cui si giungerebbe poi a una conclusione»⁴⁷. Newman abolisce l'idea che il quadro sia una superficie di proiezione: l'intensificazione percettiva cui egli cerca di dare luogo accade allorché siamo lasciati, spettatori senza spettacolo, con un quadro che non ricambia il nostro sguardo. Tuttavia, proprio lì dove siamo privati di quel margine entro cui

⁴³ Cfr. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, cit., §25, p. 84.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, §26, p. 87-88. Su questo tema non possiamo che rimandare alla brillante analisi di J.-F. Lyotard, *Lezioni sull'analitica del sublime*, tr. it. di A. Branca, Mimesis, Milano 2021, pp. 145-150.

⁴⁵ Cfr. B. Newman, *Il sublime è adesso*, cit., p. 60.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ B. Newman, *Una pittura aperta*, cit., p. 84.

germogliano domande, analogie, interpretazioni, sentiamo il senso di respingimento convertirsi di segno e rilanciarci immediatamente verso la pienezza di un'esperienza in cui «l'inizio e la fine sono presenti istantaneamente»⁴⁸. Il sublime è, *adesso*, nell'attimo in cui accade, il consumarsi di un'epifania nel corpo del visibile. Compressione temporale e “nudità” plastica ne costituiscono pertanto i caratteri salienti: come è stato evidenziato da Jean-François Lyotard, ciascuna di queste tele «ha come proprio unico fine di essere per sé stessa un evento visivo. Il tempo di ciò che è raccontato [...] e il tempo di raccontare quel tempo [...] cessano di essere dissociati»⁴⁹ e collassano reciprocamente.

Le ultime due righe di *The Sublime is Now* sono occupate da una fulminea *pars construens*. Newman conduce a compimento la sua riflessione affermando solo che il tipo d'immagine pittorica da lui prodotta «è l'immagine manifesta della rivelazione, reale e concreta»⁵⁰. Per tutta l'estensione dello scritto l'artista sembrava preparare il terreno per una definizione positiva del sublime. Infine, ciò ch'egli fa balenare è invece un'accezione che manca di indici interni per la sua decodifica. Questo resta in coerenza con lo statuto della sublimità in pittura, così come essa si è venuta configurando dalla gestazione newmaniana. Con ciò, non siamo meno sospinti verso la natura di questa “rivelazione” che Newman indica senza discuterla, non meno interrogati dalla misura del suo esser “concreta”, “reale”, “manifesta” e perfino dal gesto con cui l'artista la mette in salvo da ogni possibile saturazione tramite il linguaggio.

Da alcune riflessioni più tarde dell'artista emergono delle interessanti chiavi ermeneutiche. Anzitutto, non pare senza ragione il fatto che nei testi teorici degli anni

⁴⁸ *Ibidem*. Negli anni '50 la questione sarà ripresa anche da Greenberg, il quale però sostiene una tesi opposta a quella di Newman, e cioè che la fruizione della pittura (se è buona pittura) indipendentemente dal soggetto che il quadro porta all'evidenza, caratterizza sempre quest'ultimo come «una cosa che si può cogliere solo in un istante indivisibile. Nessuna aspettativa è coinvolta nell'esperienza vera e pertinente di un dipinto. Lo ripeto, un dipinto non “va a finire” come una storia, una poesia o un pezzo musicale. È subito interamente presente, come un'improvvisa rivelazione. Questa “interezza immediata” ci viene consegnata con maggiore singolarità e chiarezza da un dipinto astratto. [...] Si è chiamati a raccolta in un unico punto nel continuo della durata», C. Greenberg, *Le ragioni dell'arte astratta*, tr. it. in G. Salvatore, L. Fassi (a cura di), *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, cit., pp. 113-14 (corsivo mio). Newman insisterà sempre molto che questa istantaneità riguarda anche il versante della *poiesis* artistica, non si tratta di un fatto che mobilita solo l'osservatore o che verte solo sul contenuto del quadro: «La pittura implica per me un esercizio immediato di completa dedizione. È quel che cerco di dire ad essere importante. Ed io spero di dirlo istantaneamente e in un colpo solo. Nel 1951, all'epoca della mia seconda personale, un visitatore mi chiese quanto tempo avessi impiegato a dipingere *Vir Heroicus Sublimis*. Gli ho spiegato che mi aveva richiesto un secondo, ma che quel secondo mi era costato un'intera vita», B. Newman, *Frontiere dello spazio*, cit., p. 66.

⁴⁹ J.-F. Lyotard, *L'istante*, Newman, cit., p. 55. Lo specifico valore dell'istantaneità nella poetica del pittore americano è il punto di partenza da cui si dipana la riflessione del filosofo francese in Id., *The Sublime and the Avantgarde*, in “Artforum”, 22, 8, April 1984, pp. 36-43.

⁵⁰ B. Newman, *Il sublime è adesso*, cit., p. 61.

Quaranta Newman abbia cura di non conservare riferimenti, neanche impliciti, alle opere intese come oggetti fruibili. Il concetto di sublimità, lo si vede oramai nitidamente, ha a che vedere per lui con l'occasione (forse, con l'illusione) che la pittura ha di poter risalire, con i suoi propri mezzi, a ciò che precede l'instaurazione di ogni nesso oggettivante col mondo, d'indicare il luogo percettivo in cui questo nesso non è *dato*. Coerente con questa tensione è anche il movimento che decentra continuamente il fuoco della riflessione: l'oggetto viene abbandonato e ci si dirige verso quel punto in cui siamo toccati, coimplicati nell'epifania del visibile di cui l'oggetto è vettore. Tutto ciò che davvero importa in questa pittura, sembra dirci l'artista, ci è letteralmente offerto nell'immanenza della situazione percettiva che essa crea: l'opera non è nient'altro che la presentazione di tale situazione. Questo aspetto viene in chiaro in alcuni frangenti cruciali di un'intervista rilasciata nel 1965, ove il discorso di Newman prende una curvatura che porta in primo piano la fisicalità dell'*entre-deux* cui chiama, per lui, l'emergenza del sublime.

Una cosa che mi sollecita nella pittura è che un quadro possa dare all'uomo un senso del luogo in cui si trova: che gli *sappia di essere lì*, così da essere consapevole di sé stesso [...]. Spero che la mia pittura abbia un impatto capace di dare ad un uomo, com'essa l'ha dato a me, il sentimento della propria interezza, della propria singolarità, della propria individualità e, al contempo, della propria connessione con gli altri, che sono anch'essi singolari⁵¹.

L'indicazione dell'artista è cristallina: l'opera d'arte ci induce a percepire il nostro esporci ad essa. Vedendola, noi ci sentiamo vedere. Tuttavia, non si tratta qui dell'emergere di un'autoreferenzialità di matrice riflessiva: Newman indica quell'aurorale percettivo essere coscienti di sé che accompagna la concentrazione sulla particolarità sensibile del quadro. Ciò significa che la presenza dell'oggetto percepito è data non prima o dopo, ma nel *qui e ora* del nostro stesso essere presenti al nostro esercizio della percezione. Con ciò, siamo richiamati all'immediato sentimento della nostra presenza, al fatto di essere dentro uno spazio fisico a tre dimensioni⁵², con il nostro corpo immerso nella situazione. La mera datità dell'oggetto-quadro non costituisce presenza pittorale così come la intende Newman: ciò che è qui davvero in

⁵¹ Id., *Tra fisica e metafisica*, cit., p. 77 (corsivo mio).

⁵² Cfr. B. Newman, *Frontiere dello spazio*, cit., p. 67 sgg., ove si evoca più volte l'immagine della «vasta cupola».

questione è piuttosto l'*incontro* cui siamo chiamati in causa tramite un'arte che vuole rinnovare il contatto diretto fra il soggetto corporeo e il proprio spazio, così come fra l'emozione del creatore e quella dell'osservatore. L'opera si configura in tal senso come una superficie d'interscambio fra queste istanze. Profondamente rivelativo è il fatto che per l'artista «la cosa, in realtà, non è diversa dalla sensazione che si ha quando si incontra un'altra persona»⁵³. Si tratta di una reazione che, dal punto di vista della qualità esperienziale, non può assumere una fisionomia diversa da quella della totalità, ovvero di un impatto immediato la cui fragranza emotiva e percettiva esclude il principio di una sapiente e distanziata osservazione metodica per aprire alla ricchezza del contatto.

Il percorso di riflessione intrapreso da Barnett Newman durante gli anni Quaranta, a partire dal lungo silenzio che rappresentò per lui, insieme, il tormentoso vuoto del gesto e il pieno della ricerca di un nuovo inizio, ha prodotto una personale poetica della pittura sotto il segno del sublime. Una nozione non lineare, frutto di una gestazione tortuosa e, come si è cercato di mostrare, venata di complesse questioni filosofiche. Negli auspici di Newman, tramite il sublime pare configurarsi un compito per la pittura come arte: quello di poter ricucire la produttività del *vedere* entro il più ampio orizzonte dell'esperienza corporeo-sensoriale, per restituirlo all'intuizione della sua costitutiva ricchezza, rescindendone le parentele con quel *theorein* cui nella nostra cultura il vedere resta costitutivamente annodato.

⁵³ Id., *Tra fisica e metafisica*, cit., p. 77.