

A new art for a new world

Martin Heidegger and Barnett Newman

Stefano Esengrini
stefano.esengrini@unicatt.it

Part I

François Fédiér's contribution to the understanding of Martin Heidegger's thought represents the point from which we start to clarify the meaning of the path taken by the philosopher after *Being and Time*. The phenomenon of *Ereignis* as Enowning thus constitutes the horizon within which the possibility occurs for man to encounter his world and take root in it as if he were at home. The need to overcome the crisis that threatens the Western world determines the possibility of experiencing the world in a new way and founding new knowledge capable of giving a measure to our existence on earth. From this perspective, America becomes the place that knows how to symbolically embody the possibility that man has of establishing an authentic relationship with his surroundings and of developing a knowledge that is in tune with this opportunity.

Keywords I: Martin Heidegger; Ereignis; Enowning; Gestell; William Faulkner

Part II

Based on the rethinking of the metaphysical essence of art, we will be able to interpret the work of Barnett Newman as an attempt to give form in painting to the thought of a new start. More specifically, the prominence assumed by color becomes the index of the need to give shape to the space and time within which the world occurs. Thanks to the secret symmetry that exists between Newman and the work of Henry David Thoreau, we will thus be able to clarify the nature of the contribution provided by American art to the determination of a new world that America, more radically than other places on earth, has been able to articulate in unheard of forms capable of projecting a new hope for Western man today and for the future that is destined for us.

Keywords II: Barnett Newman; Abstraction; Color field painting; Henry David Thoreau; New World

Una nuova arte per un nuovo mondo

Martin Heidegger e Barnett Newman

Stefano Esengrini
stefano.esengrini@unicatt.it

Quando il mio occhio vaga lungo una superficie di una trentina di miglia di terra (un'eminanza verde ed ondeggiante, con il cielo e le montagne a delimitarla) sono più ricco di Cresò.

Henry David Thoreau¹

«Non cercare i saggi, ma quel che i saggi cercavano», recita una celebre massima zen.

Così, a due anni dalla sua morte, uniamo il nostro tentativo agli omaggi resi a François Fédier in Francia da parte di Ingrid Auriol e, più recentemente, di Pascal David, rinviando chi legge alla visione di quello che fu l'ultimo seminario pubblico tenuto dal filosofo nel 2017².

Del tutto a suo agio tra i membri dell'*École de méditation occidentale* diretta da Fabrice Midal, Fédier poté infatti cimentarsi nell'arco di cinque giornate nella difficile arte dell'improvvisazione, che trovò in quella sede – nell'orizzonte cioè della riflessione intorno alla differenza tra meditazione orientale e *Besinnung* heideggeriana – l'occasione di dispiegarsi in una forma raramente esperibile, non fosse altro che per la singolare disponibilità all'ascolto manifestata dai numerosi partecipanti, ma soprattutto per la perizia necessaria a padroneggiare tutte le possibili armoniche che un dialogo e un'interrogazione tanto liberi suscitano e lasciano riverberare³.

Del resto, tra il 1966 e il 1969 avevano avuto un'eco straordinaria i seminari di Le Thor, nel corso dei quali Martin Heidegger aveva saputo guidare Jean Beaufret e i suoi

¹ H. D. Thoreau, *Diari 1848-1855*, Ortica, Aprilia (LT) 2021, p. 27.

² Cfr. I. Auriol, *L'âme en héritage, Esquisse d'une phénoménologie de «la vie après la vie»*, in <http://parolesdesjours.free.fr>; P. David, *Hommage à François Fédier (1935-2021)*, «Heidegger Studies», Duncker & Humblot, Berlin 2022, pp. 329–346. A queste testimonianze si aggiunga l'ultima versione del documentario di Bruno Venzal dal titolo *La voix de l'ami (En chemin avec François Fédier)* di prossima pubblicazione sul sito www.philosophies.tv.

³ I filmati del seminario sono consultabili all'indirizzo www.philosophies.tv.

più promettenti allievi – tra i quali figurava un Fédier poco più che trentenne – nell’interpretazione della parola di Parmenide, Eraclito, Hegel e Kant.

Ora, a distanza di quasi cinquant’anni si riproponeva la questione che aveva animato la seduta con cui quei seminari ebbero fine l’11 settembre 1969: come progettare un altro inizio del pensiero alla luce di quel che Fédier amava chiamare «*l’immondation du monde*», alla luce cioè di quella perversione a cui era (ed è tuttora) sottoposto il nostro soggiorno e che rende sempre più urgente «lavorare a che possano rinascere le condizioni propizie alla riapparizione – sotto un *altro* volto – del mondo?»⁴.

Ancora una volta uno dei percorsi più plausibili per venire in chiaro del fenomeno del mondo sembrava (e sembra) risiedere nel cogliere quest’ultimo a partire dall’aggettivo latino *mundus*, che significa appunto mondo, nel senso di pulito, netto, puro, schietto. Su di esso – spiega Ottorino Pianigiani nel suo *Vocabolario etimologico della lingua italiana* – si sarebbe in seguito formato il significato tradizionale di *mundus* come universo, e precisamente a partire dall’espressione *mundus* (sottinteso) *locus*, che significa luogo chiaro, visibile. Il mondo sarebbe allora quello «spazio di terra che è illuminato dal sole, e che è pertanto discernibile dalla vista dell’uomo». In tal senso, precisa Pianigiani, il mondo si presenterebbe come «il luogo elegante e adorno per eccellenza»⁵.

Di più: la pulitezza che consegue all’azione del mondare o mondificare (nel senso di pulire, nettare: mondare il grano significa, per esempio, separarlo dalla pula) permette di cogliere il mondo come qualcosa di ornato, nel senso che in esso regna l’ordine e la bellezza. Così, il latino *mundus* sarebbe il corrispettivo del greco *kosmos*, che indica appunto il cosmo non in quanto complesso di fatti, ma in quanto ornamento. Ora, l’essenziale è che un simile ornamento non è qualcosa di superfluo che semplicemente si aggiungerebbe “a cose fatte”, ma, al contrario, porta a compimento ciò che adorna, così da farlo risplendere, brillare.

Ma, a sua volta, questo ornare significa originariamente coprire, per esempio con un colore o una tinta, così che il brillare in questione è condotto a risplendere in modo mite, segreto, ed è in questa forma che il blu del cielo che incorona la Terra di giorno e di notte dona quella trasparenza che concede al sole, alla luna e alla sovrabbondanza di stelle di illuminare come un diadema il soggiorno dell’uomo.

⁴ M. Heidegger, *Réflexions II-VI. Cahiers noirs (1931-1938)*, Gallimard, Paris 2018, p. 11.

⁵ Cfr. <https://www.etimo.it/?term=mondo&find=Cerca>.

Se fossimo allora disposti ad assumere l'esperienza dell'immondificazione come il «negativo fotografico» di questa possibilità, saremmo anche in grado di riconoscere che quella perversione, proprio nella misura in cui rappresenta la manifestazione estrema del nichilismo metafisico nella forma del *Ge-stell* o dispositivo, è al contempo in grado di risvegliare la necessità di preparare nel pensiero l'avvento di un altro volto del mondo sulla base dell'avvistamento del fenomeno dell'essere, dapprima, come «tempo» e, successivamente, come *Ereignis*⁶.

Il paese dell'essere

Non tardiamo oltre e avviamoci ad entrare *in medias res*. Nella quinta e ultima seduta di quel ciclo di incontri non a caso intitolato *Improvisation*, Fédier si era spinto a interpretare il senso della dizione che aveva guidato il cammino di pensiero di Heidegger dopo *Sein und Zeit* – la parola *Ereignis* – sulla base di un'osservazione formulata da Charles Ferdinand Ramuz all'interno di un suo scritto del 1914 dal titolo *L'Exemple de Cézanne*.

Un breve viaggio intrapreso durante «un bel mattino d'autunno» aveva infatti condotto lo scrittore franco-svizzero nella terra di Cézanne, nel cuore cioè del paese che aveva saputo ispirare quella che è stata riconosciuta dai grandi maestri del XX secolo come la più radicale rivoluzione della storia della figurazione occidentale dopo l'invenzione della prospettiva lineare in epoca rinascimentale.

E se sin dalle prime battute Ramuz aveva avvertito una certa familiarità con la propria terra di origine, la continuazione del viaggio non aveva fatto che confermare la sensazione che tutto si trovasse «al proprio posto» e che anche i giovani contadini presenti sul tram con lui non avessero nulla della volgarità che ci si sarebbe aspettati e rivelassero piuttosto una certa bonomia accompagnata da riservatezza e finezza.

Neppure l'improvviso passaggio dallo scenario tipicamente mediterraneo che contraddistingue Marsiglia a quello più austero di Aix-en-Provence, con le sue case ridotte a tanti cubi bianchi e grigi disposti in modo quasi casuale su una piana ai piedi di una catena montuosa biancastra – neppure questo passaggio, dicevamo, aveva suscitato alcuno spaesamento, risvegliando piuttosto nel poeta il sentimento di essere tornato a

⁶ Cfr. M. Heidegger, *Les séminaires*, in ID., *Questions III et IV*, coll. «Tel», Gallimard, Paris 2000, pp. 450-458.

casa (*repaysé*). Meglio: di esservi tornato in modo più compiuto, con maggiore maturità, più coscientemente, avvertendo una percezione di maggiore integrità – sentendo cioè installarsi in sé «una concezione più netta di se stesso, una maggiore fiducia in sé»⁷.

In occasione della propria prima visita in Francia su invito di Beaufret, lo stesso Heidegger aveva dato avvio a quella che sarebbe poi divenuta la celebre conferenza pronunciata ad Aix nel 1958 dal titolo *Hegel e i Greci* con le seguenti parole:

... Perché parlo qui, ad Aix-en-Provence? /Amo la dolcezza di questo paese e dei suoi villaggi /Amo il rigore dei suoi monti. /Amo l'armonia che si instaura tra loro /Amo Aix, Bibemus, la Montagna Sainte-Victoire /Ho trovato qui il cammino di Paul Cézanne, a cui corrisponde in una certa misura, dall'inizio alla fine, il mio stesso cammino di pensiero. /Amo questo paese con la sua costa marittima: in esso si annuncia, infatti, la prossimità della terra greca. /Amo tutto ciò, perché sono convinto che non esista una sola opera essenziale dello spirito le cui radici non affondino in un suolo originario su cui si tratta di ergersi⁸.

La Provenza, fattasi qui arco capace di congiungere l'Europa alla Grecia aurorale nella comunione di un'unica luce e nella promessa di un nuovo inizio, assumeva i tratti di un «pays», di un paese – di quello stesso paese verso cui Ramuz sembrava aver ripiegato nella forma di un ritorno a casa che chiarisce in modo storicamente dirimente la portata del fenomeno che la parola «*Ereignis*» indice quale orizzonte della futura umanità europeo-occidentale.

Perché al rincasare o rimpaesare di cui aveva fatto esperienza Ramuz corrispondeva appunto quell'«appropriamento» (*appropriement*) con cui Fédier aveva tradotto (almeno inizialmente) la parola tedesca *Ereignis*. In essa, infatti, vengono nominati il tratto più genuino del tanto frainteso quanto istitutivo fenomeno dell'essere e, allo stesso tempo, la sua comprensione da parte dell'uomo – quando questi abbia superato il vicolo cieco rappresentato dalla propria riduzione a «soggetto» e si disponga ad accogliere e fare proprio un avvento (quello dell'essere) che segna l'insorgenza di un tempo nuovo, di un nuovo mondo.

⁷ C. F. Ramuz, *L'Exemple de Cézanne*, in ID., *Œuvres complètes*, t. 7, Éditions Rencontre, Lausanne 1967, p. 65 ss. Dello stesso tomo fanno altresì parte alcune pagine su Cézanne contenute in *Les Grands Moments du XIXe Siècle français* (pp. 372-375).

⁸ F. Fédier, ... *Voir sous le voile de l'interprétation (Cézanne et Heidegger)*, in ID., *Regarder voir*, Archimbaud/Les Belles Lettres, Paris 1995, p. 19.

In qualità dunque di eredi di un tempo che ha finito per inaridire la fonte stessa del nostro rapporto di amicizia con il *sophon*, non possiamo non risalire a monte dell'influenza esercitata da Cézanne sullo stesso Heidegger. Così l'etimologia di *Ereignis* su cui si fonda l'interpretazione di Fédier diviene la prima traccia di quella svolta in direzione del fenomeno dell'essere che, sola, ci permette di riappropriarci del senso del nostro esistere e di cui i *Beiträge zur Philosophie*, in quanto seconda opera capitale del filosofo, costituiscono il frutto più maturo.

Nell'ipotesi infatti che in *Ereignis* risuoni il verbo *ereignen*, che a sua volta si forma sull'aggettivo *eigen*, proprio, possiamo dire che qualcosa è quando addivene a se stessa, quando cioè matura (*zeitigt*) e si dispone ad essere ciò a cui è destinata. Diversamente da ogni appropriazione, che si preoccupa di impadronirsi di qualcosa, l'appropriamento ha cura di confarsi alle più intime esigenze che la presenza di qualcosa pone. Ne sia una prova l'assoluta pregnanza assunta sin da *Sein und Zeit* dai fenomeni della *Eigentlichkeit* e della *Jemeinigkeit* come ciò che, rispettivamente, conviene, ossia è congeniale, all'esistere dell'uomo e che pertiene di volta in volta a ciascuno in prima persona.

Questo movimento di appropriamento riguarderebbe altresì il rapporto di reciprocità che esiste tra l'essere e l'uomo, nella misura in cui l'essere addiverrebbe a sé solo alla luce della comprensione che di esso ha l'uomo, così come l'uomo potrebbe addivenire a se stesso e giungere a compimento delle proprie possibilità solo grazie al favore dell'essere, al suo darsi.

Una simile reciprocità avrebbe infine il merito di portare alla luce, come mai era accaduto prima nella storia del pensiero occidentale, il compaginarsi di un luogo – Heidegger lo chiamerà *Zeit-Raum* o spazio-e-tempo – che non ha nulla a che vedere con quell'«evento» sin troppo appariscente con cui si è soliti intendere l'*Ereignis*, ma ha cura di una dimensione più segreta in cui ciascuna cosa si raccoglie rispetto a ciò che le appartiene d'indole, istituendo in tal modo quell'istante che schiude le rotte da percorrere a coloro che sanno assumere su di sé il peso del proprio destino. «Ogni pretesto è buono per Cézanne – scriveva Ramuz. Ben piantato nel proprio paese, non cercherà più lontano. Egli ha accettato, anche in questo caso, quel che ha trovato intorno a sé per ciò che era e lo ha utilizzato. Altri si sono spinti sino all'Oceania; lui ha

scoperto l'Oceania nel proprio cuore.»⁹. In questo contesto l'esperienza dell'arte di un Cézanne e – lo vedremo più avanti – di un Barnett Newman non si riduce a una manifestazione estetica, che riguarderebbe il mero giudizio di gusto, ma si presenta come la messa in forma o la modulazione di una possibilità che riguarda in modo specifico l'abitare di ciascun uomo e la sua verità.

Il ritorno a casa in quanto riprendersi e raccogliersi presso di sé descrive un sito entro cui l'uomo insiste e prende stanza, abitando quella familiarità con il mondo che sola è capace di generare un sapere vero. Un sapere cioè il cui senso risiede nella capacità di fornire una misura alla nostra esistenza a partire dallo scorgimento del fenomeno di un paese, di una terra in cui affondare le proprie radici, per potersi su questa base slanciare in eco al sorgere e dispiegarsi del mondo nel suo pristino che-è.

Rimpaesare, dunque, non significa escludersi da ciò che ci circonda, in una sorta di rifugio che, nell'illusione di proteggerci, finisce per isolarci sospendendo ogni contatto, ma tornare a casa (presso di sé) per aprirsi ed essere interrogati da ciò che è altro da noi, e così trarre da questa apertura la misura del nostro esistere. Questa reciproca concessione di uno spazio-e-tempo da parte dell'essere nei confronti dell'uomo e dell'uomo nei confronti dell'essere è ciò che è capace di configurare un paese, una terra in cui radicarsi. Così si dà l'unico, ma in sé differenziato, colpo di avvio secondo cui uomini e dei, così come cielo e terra, si allogano mutualmente, dando forma in modo eminente attraverso l'opera d'arte al mondo da cui siamo guardati e che al contempo manteniamo aperto grazie alla comprensione che abbiamo di esso.

Questo duplice movimento trova altresì conferma in una seconda etimologia della parola *Ereignis*, secondo la quale il verbo *ereignen* deriverebbe da *er-äugnen* e significherebbe qualcosa come «mettere davanti agli occhi». Il cammino che conduce ogni cosa ad addivenire a sé rappresenta pertanto il primo momento di quel che Fédier definisce essere il tratto «ostensivo» dell'essere, a cui si accompagna il pudore e il ritegno con cui l'uomo sa presentare l'entrata in presenza dell'ente. In altre parole, il

⁹ È questo l'orizzonte interpretativo che guida sin dalla terza nota esplicativa l'intera traduzione dei *Beiträge* condotta da Fédier (*Apports à la philosophie. De l'avenance*, Gallimard, Paris 2013, p. 17). Per una genesi del lento affermarsi del pensiero dell'*Ereignis*, si può leggere con particolare profitto il primo volume degli *Schwarze Hefte (1931-1938)*, che copre il periodo nel corso del quale detto pensiero fece la sua comparsa. È questa la ragione che spinse Fédier ad incaricarsi di dare avvio nel 2018 alla traduzione in Francia dei nove volumi che ora compongono i tanto preziosi (e a torto vituperati) quaderni di lavoro meglio noti come *Quaderni neri*.

fatto che l'essere possa essere colto solo nel caso in cui l'uomo sappia prendere in custodia nel proprio sguardo ciò che giunge ad offrirsi, va di pari passo con il fenomeno dell'appropriamento, in cui appunto ogni cosa è riguadagnata rispetto al proprio senso, alla propria verità, allo spazio-e-tempo in cui può dispiegarsi nella propria interezza¹⁰.

Per questo motivo Fédier insisterà nel corso del proprio seminario sul fenomeno della *Besinnung* in quanto postura che si propone di mantenersi presso il *Sinn*, il senso, di risalire cioè ad esso come ciò il cui "oblio" costituisce l'elemento decisivo del nostro tempo e che pertanto richiede quel che siamo soliti chiamare una meditazione che sia in grado di ricondurre noi stessi e le cose entro la dimensione da cui proviene quel rapporto di reciprocità che solo concede ad entrambi di addivenire a sé.

Meditare significa allora assecondare la traccia che concede a ogni cosa di essere quel che è. Meglio: significa porsi al seguito di ciò che appartiene in proprio a questo o quell'ente, così che, in questo suo fare spazio, l'uomo istituisca un rapporto con le cose che conduce entrambi, uomo e mondo, a piena fioritura, a compimento e realizzazione di sé secondo un'intesa che ogni giorno è capace di rinnovarsi. Entro un simile fare spazio l'uomo lascia che l'essere entri in presenza, avvenga, fecondando la possibilità che ogni cosa si mostri nella pienezza dei limiti che la definiscono.

La scambievole concessione di senso tra uomo e mondo rende trasparente la verità del soggiorno che intratteniamo con le cose e ci permette di avere un sentore del luogo in cui siamo di casa nel mondo. E proprio il sentimento di estraniamento di cui facciamo esperienza quando ci accorgiamo della condizione immonda in cui versa la Terra assume la portata di un indizio che invita a ponderare in modo più accorto e lucido quale sia il destino a cui l'uomo è chiamato, a cui è addetto.

La faglia americana

Sulla scorta di queste prime osservazioni e in vista di un chiarimento del rapporto tra nichilismo, *Ge-stell* ed *Ereignis*, sembra assumere una rilevanza del tutto emblematica uno scritto fulminante di William Faulkner del 1955 intitolato *Privacy* che, attraverso alcune considerazioni sul noto (e apparentemente qui poco pertinente) fenomeno della *privacy*, è in grado di rilanciare la posta in gioco nella determinazione tipicamente

¹⁰ Cfr. F. Fédier, *Comment traduire «Ereignis»?», in ID., *Entendre Heidegger et autres exercices d'écoute*, Le Grand Souffle, Paris 2008, p. 147; H. France-Lanord, *Ereignis*, in *Le Dictionnaire Martin Heidegger*, Cerf, Paris 2013, p. 405.*

americana dell'uomo. Nel riferimento a sé che determina l'«individuo», non dobbiamo allora innanzitutto cogliere la capacità che l'uomo avrebbe di determinarsi in modo autonomo rispetto a tutto il resto, ma, al contrario, la sua esigenza di fare quadrato contro tutto e tutti per poter venire a capo di se stesso¹¹.

Lungi dal rappresentare una mera deriva della soggettività europeo-occidentale, l'individuo reca infatti nel suo stesso nome quel tratto di integrità e ferma decisione che lo quadra rispetto a se stesso e che al contempo lo pone in relazione a ciò che è altro da sé. Non per piegare quest'ultimo alle proprie esigenze, ma per evidenziare in una simile contesa la reciprocità del rapporto ed esplicitare la fiducia in un superamento di sé che può trasfigurare l'esistenza di ciascun individuo in un'avventura. Pur nella loro fragilità, vita e morte divengono le due esperienze limite che tanto più riconducono un uomo a sé quanto più egli sa abbandonare ogni unilateralità soggettiva.

Ciò detto, lo scritto di Faulkner ha il merito di porsi in ascolto di quella dimensione di gioco che rilascia i contendenti – l'uomo e l'essere – all'interno di una reciprocità in cui giunge a configurarsi un mondo che l'uomo può abitare non come un vuoto contenitore che raccoglie fatti e oggetti, ma come uno spazio-e-tempo in cui egli, sulla scorta del ritegno che lo contraddistingue, sa entrare in risonanza – al di là cioè di ogni spirito inquisitorio o anche di ogni meraviglia – con il muto fervore di ciò che è.

Prima di ogni spiegazione o definizione, nel vivido scorgimento di una dimensione che oltrepassa ogni «che cos'è», l'uomo si espone a ciò che avviene e si fa incontro con una tale levità da lasciar sorgere un mondo. «Ecco!», esclama l'uomo, istituendo uno spazio-e-tempo entro cui il mondo non si riduce a un oggetto che si contrappone a un soggetto. Ogni cosa qui si schiude conservando in questa sua apertura il riferimento al segreto da cui proviene ed in ragione del quale la sua presenza non si impone, ma diviene piuttosto l'indizio del destino che attende l'uomo ad essa addetta.

È allora proprio in questo istante che la scomparsa della *privacy* descritta da Faulkner diviene indice della contemporanea scomparsa della verità a cui si vedrebbe invece inevitabilmente rimandata l'esistenza dell'uomo, qualora questi fosse pensato nella sua identità di individuo libero e responsabile.

¹¹ W. Faulkner, *Privacy. Il sogno americano: che cosa ne è stato?*, Adelphi, Milano 2003.

A questo si aggiunga che il riferimento all'americanità di Faulkner non è affatto casuale, nella misura in cui con il nome di «America» lo scrittore si sarebbe riferito a quell'eccezionalità che aveva saputo vedere negli Stati Uniti e nel loro progetto fondativo il segno di un sogno ad occhi aperti con il quale l'uomo occidentale si era affidato alla speranza di un mondo nuovo. Un mondo in cui sarebbe divenuto finalmente possibile dare forma all'invulnerabilità dell'uomo entro una dimensione che concede a quest'ultimo lo spazio e il tempo di una lenta maturazione come individuo capace di «coraggio», di un «lavoro onorevole» e di una «responsabilità condivisa» con gli altri *Dasein*.

Così la scomparsa del cosiddetto «sogno americano» a cui rimandava il sottotitolo dello scritto di Faulkner può essere interpretata come l'ultima manifestazione a livello storico-destinale di quella devastazione del senso della verità di cui il mondo occidentale aveva iniziato a fare esperienza da almeno da due secoli. Ad essa si riferiva emblematicamente Charles Péguy all'interno del suo *L'argent*, quando nel 1913 parlava della «scomparsa dello straordinario mondo operaio e contadino» a favore dell'avvento di un'indiscriminata borghesizzazione del popolo che aveva finito letteralmente per cancellare «la vecchia Francia» (come, più tardi, la vecchia Italia e, più ampiamente, la vecchia Europa) a favore di un unico e uniformante sistema contrassegnato da una «stretta economica» contraddistinta da uno «strangolamento scientifico, freddo, rettangolare, regolare, costumato, netto, senza una sbavatura, implacabile, accorto, costante, a modo come una virtù.». Scriveva laconicamente il poeta francese: «Il mondo è cambiato più nell'ultimo trentennio di quanto non sia mutato dopo Gesù Cristo.»¹². Gli rispondeva in eco Simone Weil: «Lo spirito che soccombe sotto il peso della quantità *non ha più altro criterio che l'efficacia.*»¹³.

Ora, il fatto che, a detta di Faulkner, il sogno americano andò in frantumi negli anni Cinquanta del secolo scorso, proprio cioè nel periodo a cui viene ad esso comunemente attribuita la massima espansione, manifesta come quello che avrebbe dovuto costituire un «asilo sacro», un «santuario in terra per l'uomo in quanto individuo», si trasformò presto in un enorme mattatoio a cielo aperto in cui l'individuo finì per essere inghiottito all'interno di una massa anonima. Una massa cioè resa impotente a contrastare l'implementazione vorticoso di un pensiero efficientista che sacrificava la dignità del

¹² C. Péguy, *Lui è qui*, Rizzoli, Milano 1998, p. 406.

¹³ S. Weil, *Quaderni. Volume primo*, Adelphi, Milano 1982, p. 142.

singolo in nome di un suo inarrestabile avanzamento che somigliava a una vera e propria parodia di quelle idee di libertà e democrazia ormai ridotte a una «cacofonia di terrore e mediazione e compromesso».

(Le stesse forme di alienazione del lavoro descritte da Karl Marx nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844* – l'estraneazione dal prodotto del lavoro, dall'attività lavorativa, dall'essenza umana e dall'altro uomo – non furono altro che le modalità in cui si articolò il quadruplice contro-movimento che si oppose alla realizzazione dell'appropriamento quale via di scampo all'immondificazione ormai estesasi a livello planetario.)

All'unico sospiro che la parola «America» avrebbe dovuto generare ricoprendo la terra intera di luce e di aria, andò sostituendosi l'ampliarsi di quel che Faulkner chiamava «la faglia della cultura americana», destinata ad allargarsi sempre più e a fagocitare non solo gli artisti, di cui del resto l'America non aveva bisogno – «nessuno ha chiesto loro di essere artisti!» –, ma gli stessi scienziati (Oppenheimer) e umanisti (Lindbergh) precedentemente osannati e poi tragicamente sacrificati sull'altare della «furiosa deflagrazione» predisposta dai «grandi sacerdoti» qui incarnati dai valori di cui l'America sarebbe stata la prima protettrice e garante su scala mondiale. La «Sicurezza», la minaccia della «Sovversione», l'«Anticomunismo», la «Cristianità», la «Prosperità», il «Sistema americano», la «Bandiera» si sarebbero così trasformati in altrettanti dogmi in cui si sarebbe cristallizzata quella che avrebbe dovuto essere una ricerca della verità presto ridottasi a mero punto di vista.

La linea «lunga, pulita, netta, semplice, costante, diritta, incontestabile, risplendente» con cui Faulkner suggeriva di raffigurare la verità finì così per disperdersi, rendendo vano il tentativo di fare del cielo e dell'aria americani gli orizzonti capaci di configurare un nuovo mondo per un'umanità che, nutrita di speranza, avrebbe dovuto saper risvegliare il destino dell'individuo e dare forma alle sue esigenze più essenziali. L'urgenza di far quadrare tutti i conti che informò di sé il processo produttivo europeo-occidentale a partire dalla seconda metà del XIX secolo sembrò così toccare il proprio apice in corrispondenza dell'illusorietà con cui l'americanismo seppe abbagliare l'umanità intera col suo proporsi di eliminare la barbarie nazifascista e bolscevica in nome di una altrettanto livellante normalizzazione che si rivelò capace di trasformare il

compagno comunista o il camerata fascista in un più neutro (e pertanto più facilmente manipolabile) consumatore che massimizza la propria utilità!

Come dunque ricondurre a sé un'umanità ormai formattata, che ha conosciuto ogni sorta di delirio e violenza, se non all'insegna di una meditazione intorno al senso, intorno alla verità, e alla sua capacità di ricondurre ogni uomo senziente entro il segreto che intona a suo modo l'ente nella sua interezza, così che il *Dasein* che è custodito in ciascuno di noi si riconosca riguardato da ciò che gli si fa incontro per offrirgli la dimensione di spazio-e-tempo a cui siamo chiamati a fare fronte per poterla abitare? Non è proprio in questo punto che la lezione dell'arte può farsi strada all'interno del cammino educativo che conduce ogni uomo a fuoriuscire dal proprio io per transpropriarsi in quel luogo a tutti comune in cui risplende una verità che si articola in modo unico, pur nel rispetto della chiamata che convoca ciascuno in un modo di volta in volta unico? Cosa dire dunque di Cézanne e di Barnett Newman alla luce della loro comune preoccupazione di risvegliare l'individuo al bisogno di verità che presiede a ogni ricerca plastico-figurativa di quel luogo – cosa tutta mentale – presso cui l'uomo insiste nella ricerca di una propria misura?

Ci viene in soccorso a questo proposito una poesia di Archibald MacLeish citata da Pietro Boitani all'interno della sua *Postfazione* al libro di Faulkner. Nella *Lettera americana* del 1930 il poeta identifica infatti l'America con l'Ovest, con il vento che soffia, per poi coglierla in «*a word's shape*», nella forma di una parola – in «*a wind's sweep*», nel passare del vento. Perché «*America is alone*», l'America è sola nel suo destino di precorritrice, ma è costituita da «*many together*», molti insieme – «*many of one mouth, of one breath*», molti che, a loro volta, risultano accomunati da un'unica bocca, da un unico respiro...

Nel regno della democrazia e degli individui non c'è spazio per il singolo individuo, se non nella misura in cui la fiducia che questi nutre in se stesso diviene l'elemento che lo identifica nella sfida che egli lancia all'ignoto entro un'avventura a cui tutti prendono parte quale modalità per ringraziare di una tanto ricca profusione di senso e abbondanza. Da dove infatti sarebbe possibile trarre lo slancio per un impeto ai limiti del prodigioso se non nella vastità di cui l'Ovest è l'indice e che soffia nel vento che incalza e sospinge colui che canta l'identità sua e degli altri? Scriveva Walt Whitman nel suo *Song of*

Myself: «Io celebraz me stesso e canto me stesso, /perché ogni atomo appartenente a me/appartiene lo stesso a te.»¹⁴. Lo ripetiamo: l'individuo non deve essere inteso in senso riduttivo quale espressione di quello spirito formattante a cui si riferiva Péguy e che avrebbe contrassegnato l'avvento della società liberale e del macchinismo ad essa associato. Al contrario, proprio nel suo costituire una possibile traduzione dell'idea greca di *atomon*, esso indica quel principio di individualità, ossia di identificazione, di unicità e insostituibilità, che non esclude – anzi presuppone – il dialogo con l'altro da sé, con cui condivide un comune destino, una comune dispensazione di senso a cui ciascuno risponde in prima persona – in proprio – in accordo con le possibilità che gli sono assegnate.

L'istanza topologica che permea l'esistenza del singolo in uno con quella del singolo popolo e, più ampiamente, dei popoli del mondo – l'urgenza cioè di venire a capo di sé come esistenza singola per entro una più ampia comunità – può essere intesa come il contributo fornito dal pensiero di Heidegger alla sfida lanciata all'umanità di fare fronte a quello «scricchiolamento delle giunture» che contraddistingue un intero sistema che ha finito paradossalmente per ridurre l'uomo a elemento di disturbo all'interno di un processo che pretende di disporre di ogni cosa, come se il funzionamento fosse di per sé garanzia di verità.

In questa prospettiva la tanto fraintesa «distruzione della metafisica» annunciata da Heidegger sin da *Sein und Zeit* non si riduce all'escogitazione di un nuovo decalogo valoriale che si aggiungerebbe a quelli delle epoche precedenti, ma inviterebbe a porre la domanda intorno alla questione del senso (della verità) dell'essere in altro modo, ossia a partire da un altro *topos* o “luogo” o, forse dovremmo dire, finalmente a partire dal luogo in cui si fa incontro all'uomo la possibilità stessa della sua esistenza – della sua esistenza come «speranza», diceva Faulkner. Da qui l'urgenza di progettare un nuovo spazio-e-tempo capace di segnare un altro inizio del mondo occidentale – un inizio cioè che risale a monte delle istanze sorte in corrispondenza dell'esordio greco e necessariamente rimaste non pensate proprio per poter dare avvio a quella prima compagine storico-destinale.

Lungi dunque dal voler distruggere la tradizione filosofica in quanto tale, Heidegger si propone di sondare il fondamento inespresso delle più decisive posizioni metafisiche,

¹⁴ C. Pavese, *Walt Whitman*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1990, p. 134.

non tanto per sostituirle come fossero meri errori da emendare, ma per trasfigurarle nella più nitida luce spirituale che la reciprocità di essere e uomo è in grado di generare. È infatti a questa esigenza che risale la scoperta essenziale del fenomeno del *Dasein* o, dovremmo forse meglio dire, del *Da-sein*, in cui si annuncia sin dal 1927 quello che sarebbe poi giunto a più piena maturazione nei primi anni Trenta con il pensiero dell'essere in quanto *Ereignis* e con quello della sua (dell'essere) verità come *Lichtung*.

Come espresso dallo stesso Heidegger, la nota incompletezza di *Sein und Zeit* non sarebbe allora imputabile a una debolezza o a un'insufficienza, ma, al contrario, a una pretesa prematura, nel senso che il pensiero del *Dasein* si sarebbe spinto troppo presto troppo avanti, rendendo così necessario segnare il passo e venire in chiaro di quale fenomeno dell'essere il *Dasein* in quanto *Da-sein* sarebbe stato un'eco. Nel suo avere-da-essere il *Da*, l'uomo sarebbe infatti chiamato a corrispondere a quell'apertura dell'essere, a quel suo darsi e concedere il favore che Heidegger finì per interpretare sulla scorta di un ripensamento delle dizioni fondamentali del pensiero aurorale greco e, più in particolare, di quel frammento 123 di Eraclito in cui l'inizio greco toccò, sfiorandolo, il proprio acme. *Physis kryptesthai philei*, nulla è più proprio allo schiudersi del ritrarsi, traduceva Beaufret¹⁵.

In altre parole, è nell'ascolto del tratto in ritrimento della *physis* che si prepara la svolta che condusse Heidegger ad approfondire la determinazione dell'essenza dell'uomo a partire dall'esperienza dell'ascolto e del tatto quali sensi capaci di avvertire lo schiudersi segreto di un luogo che, se percepito, invita ciascuno di noi al raccoglimento presso il semplice quale custodia e promessa di un possibile soggiorno. Per questo motivo uno dei vertici insuperati della meditazione di Heidegger può essere considerato un suo pur breve testo composto nel 1949 dal titolo *Il cammino di campagna*, in cui l'esigenza di tornare a casa e il conseguente bisogno di radicamento non sono che il richiamo nell'uomo del fervore con cui l'essere si fa incontro nel silenzio conducendo ogni essente alla propria mite compiutezza.

Il semplice – scriveva Heidegger – custodisce il segreto di ogni permanenza e di ogni grandezza. È all'improvviso che fa la sua comparsa tra gli uomini, ma ha bisogno di molto tempo per crescere. Esso serba la propria grazia nell'inappariscenza di ciò che resta sempre il Medesimo. È l'ampiezza di tutte le

¹⁵ J. Beaufret, *Dialogue avec Heidegger. Philosophie grecque*, t. I, Minuit, Paris 1973, p. 18.

cose giunte a maturazione – il cui sito si trova intorno al cammino – a prodigare il mondo. È innanzitutto nel loro dire che non proferisce parola – così insegna Eckhart, vecchio maestro di lettura e di vita – che Dio è Dio.

Ma l'esortazione del cammino risulta parlante solo nel caso in cui degli uomini, nati nell'aria che lo circonda, abbiano conservato la capacità di intenderla. Essi restano al servizio della loro origine invece di asservirsi al regno dell'artificio. Invano l'uomo tenta di ridurre il pianeta ai propri piani, se non è disposto egli stesso all'appello del cammino. Incombe minaccioso il pericolo che gli uomini d'oggi rimangano sordi a quel che esso dice. A loro giunge ancora soltanto il fracasso delle macchine, che quasi assumono come la voce di Dio. Così l'uomo si disperde e non ha più un cammino. A chi si disperde, il semplice appare monotono. La monotonia disgusta. I disillusi vedono dappertutto solo ridondanza semplicistica. Il semplice è svanito. La sua forza silenziosa è esaurita.

Certo, diminuisce velocemente il numero di coloro che ancora conoscono il semplice come una proprietà che hanno saputo acquisire. Ma sono questi poco numerosi che resteranno ovunque. Essi sapranno un giorno, grazie al dolce vigore del cammino, sopravvivere alle forze gigantesche dell'energia atomica di cui si è impossessata l'astuzia del calcolo umano per imbrigliare quel che solo l'uomo è in grado di fare¹⁶.

Non sorprende allora che la dizione di spazio-luogo (*Ort-Raum*) diverrà un segnavia posto da Heidegger lungo il proprio cammino di pensiero sulle tracce della flagranza dell'essere, ossia di quell'apertura che ha nella vastità e, ancor più, nella sua leggerezza espansiva (*Lichtung*) i propri tratti compaginanti. Tratti che risuonano nell'uomo e a cui questi di volta in volta corrisponde e dà forma in ogni sua postura, sia essa teoretica o pratica, trovando nel gesto artistico quell'articolazione di senso capace di configurare il prodigio dell'incontro di uomo e mondo.

Dove dunque, se non nel superamento della metafisica e delle forme di pensiero e di arte ad essa associate, potremo trovare una via di scampo alla condizione (sempre più) immonda in cui versa il nostro tempo? E se il fenomeno dell'*Ereignis* ha saputo risalire all'origine del pensiero occidentale per offrirgli un nuovo futuro, quale destino attende l'arte a venire? Così si concludeva il cammino percorso dal viandante lungo il sentiero di campagna:

Dagli umidi prati dell'Ehn il cammino ritorna alla porta del parco. Oltrepassata l'ultima collina, il suo stretto nastro attraversa un leggero avvallamento e raggiunge le mura. Fievolmente risplende allo scintillio delle stelle. Dietro il castello si erge la torre della chiesa di San Martino. Lentamente, quasi

¹⁶ M. Heidegger, *Il cammino di campagna*, in S. Esengrini (a cura di), *Il canto e il pensiero. Martin Heidegger*, B. Mondadori, Milano 2020, pp. 230-231.

esitando, gli undici rintocchi spirano nella notte. La vecchia campana, le cui corde hanno bruciato le dita a tanti bambini, vibra sotto i colpi del batacchio finemente lavorato – nessuno di loro dimentica il suo aspetto buffo e al contempo sinistro.

Con l'ultimo rintocco il silenzio si fa ancor più silenzioso. Esso raggiunge e si estende sino a coloro che furono sacrificati anzitempo all'epoca delle due guerre mondiali. Il semplice è divenuto ancora più semplice. Ciò che è sempre il medesimo spazia e libera. L'appello del cammino è ora completamente leggibile. È l'anima a parlare? È il mondo? È Dio?

Tutto parla della rinuncia che va verso il Medesimo. La rinuncia non prende. La rinuncia dona. Dona il vigore inesauribile del semplice. L'appello ci riporta a casa in una lunga provenienza.

Dipingere il nuovo inizio

Partiamo innanzitutto da una constatazione. Se, infatti, la meditazione di Heidegger intorno allo spazio-luogo trovò un ampio riscontro nelle opere di Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Paul Klee, Georges Braque ed Eduardo Chillida, non siamo a conoscenza di suoi scritti sul tema della cosiddetta «astrazione» che siano paragonabili per estensione alla celebre conferenza del 1935 dal titolo *L'origine dell'opera d'arte*¹⁷.

A dire il vero, l'unico testo che si avvicina in qualche modo a questo genere di questioni è rappresentato da un gruppo di diciassette pagine che costituiscono le cosiddette *Klee-Notizen* e che furono redatte verosimilmente tra il 1956 e il 1959. Malgrado la loro scarsa sistematicità, che ne rende particolarmente ardua l'interpretazione, esse evidenziano l'urgenza di un «rivolgimento dell'arte» (*Wandel der Kunst*) che faccia propria l'esigenza di superare la metafisica in vista di quel che Heidegger identificava con il nome di «arte futura». Cézanne, prima, e Paul Klee, più tardi, sarebbero stati allora – insieme all'arte estremo-orientale – i due primi estensori a livello plastico-figurativo dell'istanza incarnata a livello filosofico dal pensiero del *Da-sein* e dell'essere in quanto non-ente o nulla (*Nichts*)¹⁸.

¹⁷ Una prima ricognizione del rapporto tra Heidegger e l'arte pittorica e scultorea del XIX e XX secolo è offerta da Heinrich Wiegand Petzet nel fondamentale *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen mit Martin Heidegger (1929-1976)*, Societäts-Verlag, Frankfurt a. M. 1983 (in part., pp. 141-167). Dobbiamo a Jean Beaufret l'aggiunta del nome di Henri Matisse a questo primo elenco di autori.

¹⁸ Rimandiamo il lettore ai due unici scritti che si fondano sulla consultazione diretta di queste diciassette pagine, che risultano tuttora inedite e che si trovano presso il Marbach Archiv, ove è conservato il *Nachlass* di Heidegger: G. Seubold, *Heideggers nachgelassene Klee-Notizen*, «Heidegger Studies», Duncker & Humblot, Berlin 1993, pp. 5-12; P. Pochon, *Le quadriparti dans la méditation heideggerienne de l'art, de L'origine de l'Œuvre d'Art aux Notes sur Klee*, «Heidegger Studies», Duncker & Humblot, Berlin 2006, pp. 147-177.

Posto ora che, a detta dello stesso Heidegger, «l'arte presente», nelle forme a lui note del «Surrealismo», dell'«arte astratta» e dell'«arte informale» (così rendiamo l'espressione di «*gegenstandlose Kunst*»), sia da ricondurre interamente alla metafisica, resta da chiarire in che misura altri autori, che non siano Klee e Chillida – pensiamo, per esempio, a Barnett Newman e Mark Rothko, come anche a Mark Tobey o ad André Masson –, appartengano al nuovo destino dell'arte e al suo necessario rivolgimento alla luce del fenomeno dell'*Ereignis*.

E quand'anche riconoscessimo che l'espressione di «astrazione» è insufficiente e che essa deve forse essere sostituita da quella più pertinente di «arte non figurativa», ci troveremmo comunque costretti a precisare il senso della figurazione in quanto tale in vista di un chiarimento del contributo fornito dall'arte alla questione della verità dell'essere. Le stesse espressioni di «arte futura» e «arte presente» non sarebbero infatti da intendere in senso storicistico, nella misura in cui esse non si attengono a criteri meramente cronologici, ma rimandano a una concezione del tempo secondo la quale un'opera di Cézanne sarebbe “più” futura, per esempio, di qualsiasi creazione minimalista o concettuale o dell'installazione più recente.

Precisiamo innanzitutto che il problema della raffigurazione non coincide con quello di una rappresentazione realistica, nel senso che la figuratività non si esaurisce nell'imitazione di un oggetto esistente. Ogni rappresentazione, pittorica o scultorea che sia, è infatti già da sempre un'interpretazione e ogni somiglianza con la realtà tradisce il senso più intimo della sua origine, dal momento che il reale non si riduce a un che di fattuale, non più di quanto il senso di una cosa si risolva nella cosa stessa e non indichi piuttosto in direzione del fulgore della sua entrata in presenza, della sua apparizione.

In altre parole, ogni visione dell'arte che si fondi sull'esigenza di rappresentare qualcosa in termini di «immagine» – nel duplice senso di *eidōs* o di *Bild* – rientra all'interno di una concezione metafisica, nella misura in cui la riproduzione più o meno fedele di una cosa visibile non farebbe che trasporre su un piano mentale quello stesso stare di contro che sta a fondamento dell'atteggiamento con cui l'uomo si rapporta alla realtà come al proprio oggetto. A questa stessa stregua la pretesa da parte del Surrealismo e dell'Astrattismo di superare il più scontato realismo in nome di una dimensione “ulteriore” rispetto a quello della coscienza non farebbe che ribadire

l'impostazione metafisica del problema, secondo cui all'illusorietà della conoscenza sensibile si contrapporrebbe la verità del mondo intelligibile.

In realtà, tanto l'oggettivismo della conoscenza assicurata dalla misurabilità quanto il soggettivismo che pretende di superare i limiti della razionalità si vedono consegnati all'unico modello interpretativo della rappresentazione (*Darstellung*), che si fonda su un'inaggirabile dicotomia e su una conseguente presa di distanza da parte dell'uomo nei confronti del mondo. Su un piano essenziale, dunque, la pretesa di maggiore verità sostenuta dagli zelatori dell'esperienza vissuta (*Erlebnis*) non si distinguerebbe dal freddo calcolo della ragione scientifica. Al contrario, il rischio che la ragione finisca per sostituirsi alla realtà verrebbe paradossalmente accresciuto dall'ancor più potente capacità di calcolo (non esclusivamente numerico) con cui il punto di vista impone insistentemente se stesso come unica vera unità di misura.

Di più: lo svincolamento dalla rappresentazione di un oggetto finirebbe per scatenare l'indole metafisica dell'arte astratta, la quale cadrebbe anch'essa vittima di quel regime che vuole disporre di ogni cosa, trasformando la creazione di un'opera d'arte nella fabbricazione (*Machenschaft*) di un'installazione con cui il soggetto si assicura la soddisfazione del proprio diletto. In altre parole, il *Ge-stell*, qui assunto come la modalità in cui l'essere giunge a mostrarsi nell'epoca in cui il mondo è ricondotto a un'immagine, finisce per estendere il proprio campo d'azione alla stessa arte, la quale non si distingue più da tutti gli altri enti, venendo anch'essa ricondotta entro la sfera della semplice produzione – in questo caso, di beni culturali.¹⁹

La natura metafisica dell'arte sin qui esistita non sarebbe allora altro che una delle modalità in cui si sarebbe data l'interpretazione tecnica dell'essere, che si è manifestata innanzitutto nell'affermazione – prima in Grecia e, successivamente, in Età moderna – di uno sguardo che ha finito per far prevalere la ricerca di una stabilizzazione a scapito del farsi incontro dell'essere. Al primato assunto dall'*eidos* platonico e dal *Bild* costruito dal soggetto umano corrisponde pertanto l'avvento di quella mutazione del concetto di verità, rispettivamente, in *homoiosis* e *certitudo* che ha soppiantato il più originario pensiero dell'*aletheia* nel suo custodire in ciascuna verità il ritrimento quale fonte perpetua di ogni nuova apparizione.

¹⁹ Cfr. M. Heidegger, *Besinnung*, GA 66, Klostermann, Frankfurt a. M. 1997: *Die Kunst im Zeitalter der Vollendung der Metaphysik*, pp. 30-40.

Proprio per questo motivo l'arte di Chillida e di Newman – ma anche di Rothko, di Jackson Pollock e di Tobey – saprà fare sua l'esigenza di superare la preoccupazione di ritrarre un oggetto, a favore della capacità di dare forma a quegli «stati» (*Zustände*) che lasciano apparire le «intonazioni» (*Stimmungen*) con cui l'uomo corrisponde al farsi spazio dello spazio-e-tempo quale luogo di ogni vicinanza e lontananza. Più fondamentale ancora della stessa trascendenza dell'uomo è l'avvento del paese dell'essere, in cui terra e cielo preparano l'incontro di uomini e dei. Che cosa si annuncia allora nel fenomeno dell'Espressionismo astratto americano e, più in particolare, in quella sua più specifica declinazione meglio nota con il nome di *color field painting* (Newman, Rothko, Clyfford Still, Helen Frankenthaler), che vede proprio nella campitura cromatica l'elemento che, più radicalmente ancora della gestualità propria della *gesture painting* (Pollock, Willem de Kooning, Hans Hofmann), dà risonanza alla voce del silenzio e all'insistenza con cui essa invita ogni cosa a tornare a sé?

Ma se, in relazione a Chillida, sappiamo che Heidegger condivise con lo scultore basco la preoccupazione di pensare il Vuoto quale fondamento comune dell'arte e del pensiero, a cui corrispose un lavoro a quattro mani che culminò nel 1969 nell'illustrazione con sette litocollage del celebre saggio intitolato *Die Kunst und der Raum*; in relazione a Tobey (e, per altro verso, ad André Masson, che tanta parte ebbe nello sviluppo dell'Astrattismo americano), possiamo ipotizzare che il loro incontro ebbe luogo in nome della comune attenzione nei confronti del fondamento abissale (*Abgrund*) da cui proviene la pittura estremo-orientale (pensiamo alla splendida serie dei *Sumi paintings* della seconda metà degli anni Cinquanta).

Quanto invece a Newman, a cui limiteremo da questo momento le nostre analisi, possiamo solo constatare l'assenza di documenti che attestano un diretto interessamento del filosofo al suo lavoro – assenza che risulta tuttavia in qualche misura “controbilanciata” dalla presenza nella biblioteca privata del pittore di una copia di *Sein und Zeit*, purtroppo priva di qualsiasi sottolineatura o segno distintivo utile a ricostruire la sua comprensione del cammino percorso da Heidegger.

A fronte pertanto della radicalità delle ricerche plastiche con cui il pittore americano ripensò da capo il senso dell'impresa artistica – alla vigilia di un'epoca in cui l'uomo in

generale e i creatori in modo eminente avvertirono di non poter contare più su alcun modello e di essere completamente soli –, non sorprende che al rapporto tra Heidegger e Newman sia stata consacrata una prima (e sinora unica) monografia, che ha l'indubbio merito di aver iniziato a interpretare l'opera di Newman sulla scorta di alcune fondamentali categorie del pensiero heideggeriano – la presenza, il luogo, il vuoto, il tempo, la lingua, il divino – che proiettano il dialogo tra arte e pensiero oltre i limiti propri della tradizione filosofica²⁰.

Non possiamo tuttavia negare l'impressione che il pur apprezzabile (e ponderoso) contributo di Claude Cernuschi si fondi su una comprensione ancora parziale, perché non unitaria, del senso della cosiddetta *Seinsfrage*. Per questo motivo l'autore avrebbe finito per privilegiare un approccio analitico-descrittivo che sarebbe stato utilizzato anche nell'analisi delle opere di Newman, che dunque non hanno potuto beneficiare di un chiarimento della loro origine più profonda che sarebbe potuto giungere tanto dalla fenomenologia heideggeriana quanto dalle insistenti riflessioni sul proprio lavoro che il pittore affidò a una serie di conversazioni e di scritti sull'arte poi raccolti nel 1990 da John P. O'Neill in un volume che ha fatto epoca nel mondo dell'arte per la pertinenza e la decisività delle questioni ivi discusse. Alle tematiche di ordine etico-politico (*The Artist-Citizen*) si accompagnano infatti numerose e decisive riflessioni di carattere critico sulla storia e sul destino dell'arte americana (*The Artist-Critic*) che creano le premesse per una delucidazione a livello teoretico dell'oggetto della nuova pittura di cui Newman sarebbe stato, insieme a pochi altri, il fondatore (*The Artist-Thinker*)²¹.

Sarà pertanto nostro compito far risuonare le parole di Newman, nella speranza che esse possano costituire un controcanto autonomo a quanto evidenziato dal pensiero del *Da-sein*, vera e propria pietra angolare di ogni costruzione teoretica e pittorica che si proponga di venire in chiaro dell'apporto fornito dal pensiero e dall'arte al rapporto improntato a verità che l'uomo intrattiene con il proprio mondo. In questo modo, come già accaduto nel caso del rapporto con Chillida ad opera di Fédier, avremo l'occasione di ponderare attentamente la reale capacità del pensiero heideggeriano di fornire un'interpretazione dell'arte che non si sovrappone ad essa, ma che, al contrario, la lascia

²⁰ C. Cernuschi, *Barnett Newman and Heideggerian Philosophy*, Farleigh Dickinson University Press, Madison 2012.

²¹ B. Newman, *Selected Writings and Interviews*, Knopf, New York 1990.

apparire come la portatrice di un sapere capace di assegnare una misura poetica all'esistenza dell'uomo²².

Lo spazio come colore

Diamo finalmente la parola al pittore americano, enucleando – al di là di ogni pretesa di esaustività – il problema (in sé duplice) che ci sembra stare a fondamento della riflessione intorno alla questione che diede avvio alla sua opera: il pensiero di un nuovo inizio in pittura sul fondamento di quell'esperienza di spazio-e-tempo che l'artista giunse ad esprimere in termini di «*sense of place*» o senso del posto-luogo. Con una frase di chiara ispirazione heideggeriana, così sintetizzava Newman l'intero portato dell'esperienza dell'essere che sta a capo della sua pittura e del nostro abitare: «*Sein ist Da-sein – one creates place*». Ossia in una nostra traduzione esplicitante: Dire essere significa dire: *Da-sein*, ovvero essere il *Da*, avere-da-essere il luogo in cui si fa incontro ogni apparizione – in questo modo, un uomo, comprendendo l'essere, corrispondendo cioè alla sua apertura (*Da*), crea il posto, ossia configura il luogo, in cui abita.

Nell'approfondire il senso di questa frase, intorno a cui del resto gravita l'intero quarto capitolo della monografia di Cernuschi (*Place: Da-sein*), partiamo dall'ipotesi che il nuovo inizio in pittura progettato da Newman culmini nella preminenza assunta dal colore quale elemento a cui è assegnato il compito di dare corpo alla dimensione di spazio-e-tempo su cui si fonda il senso che il *Dasein* ha del proprio posto in relazione al bisogno di radicamento di cui egli fa esperienza.

A dire il vero, il *Da-sein*, del posto o luogo in cui è, in cui si trova, possiede proprio quel senso che gli permette non semplicemente di occupare una posizione, ma di avvertirla come una dimensione in cui l'uomo insiste e abita, ossia come un luogo in cui egli si intrattiene in tutta familiarità sul fondamento di quel che Heidegger in *Sein und Zeit* chiamava «progetto» (*Entwurf*) e che successivamente non interpreterà più in

²² In relazione all'incontro tra Heidegger e Chillida, segnaliamo un secondo seminario tenuto da Fédier nel 2008 con il titolo di *L'art et l'espace. Martin Heidegger*, oggi consultabile all'indirizzo www.philosophies.tv. Ricordiamo a questo proposito le parole riportate da Fédier, secondo le quali un suo (imprecisato) amico avrebbe affermato, a proposito dello scritto di Heidegger, che gli uomini, dopo aver compiuto i più incredibili viaggi interstellari, finiranno in futuro per accorgersi, con loro grande sorpresa, che il filosofo tedesco, in realtà, non aveva fatto altro che parlare della Terra! Fédier è altresì l'autore, insieme a Jean Beaufret, di una traduzione del saggio di Heidegger illustrato dallo scultore (*Questions III et IV, op. cit.*, pp. 269-276), che viene sottoposta a un'ampia revisione nel corso delle varie sedute.

chiave e-sistenziale, ma sulla base dell'unitarietà del quadruplice rapporto che terra-cielo e mortali-divini intrattengono tra loro (*Geviert*).

Ora, sulla scorta del ripensamento dell'atto creativo, secondo cui l'uomo si propone di dare corpo alle condizioni di possibilità di ogni figurazione (in questo risiederebbe l'origine dell'opera d'arte), è implicito che l'uomo debba possedere un senso dello spazio che lo radica alla propria terra per esporlo a ciò che altro da sé. Proprio in questo trattenersi nella posizione intermedia tra ciò che è familiare e ciò che trascende il singolo individuo, è contenuto il pensiero del *Da-sein* e il tentativo di dare forma a ciò che "avviene" all'uomo, a ciò che a lui si rivolge reclamandolo e che, grazie alla comprensione che questi ne ha, assume una forma più palpabile, per esempio nella forma di un colore dotato di respiro e di luce.

È proprio, infatti, a questo ordine di preoccupazioni che si riferiscono in generale tutti quei disegni o schizzi preparatori *Senza titolo* che si propongono di indicare in direzione del costituirsi di un che di formale a partire da una dimensione eminentemente informale che custodisce in sé ogni possibile figurazione. Se dunque, per esempio, le opere di un Chillida si distinguevano per la loro capacità di intercettare un sommovimento all'origine di ogni cosa attraverso il compaginarsi di un corpo di linee che mimano il mormorio della sorgente da cui tutto proviene, dobbiamo ipotizzare che i grandi campi di colori tanto cari a Newman posseggano la medesima tensione.

La stesura in modo omogeneo del colore sulla tela va di pari passo con il vibrare delle sottili linee con cui Chillida intercettava il fervore che scuoteva impercettibilmente lo spazio. Il nitore del colore, lungi dal costituire qualcosa di statico e amorfo, è assimilabile a quelle linee di forza che lasciavano fremere il quadro e che qui sono ricomposte nella vastità del colore, nel suo vigore che si distende e tutto pervade. Così si esprimeva Newman: «Le mie tele non sono piene perché sono piene di colori, ma perché il colore determina la pienezza, l'interezza, del quadro... Non ho mai manipolato i colori – ho solo cercato di creare *colore*.»²³. Proprio questa ampiezza è il luogo che il *Da-sein* assume su di sé quale dimensione che lo immette nel bel mezzo del mondo, nel suo vibrante che-è. Posto allora di saper cogliere nell'estensione del colore il fervere dell'essere, è necessario precisare che quest'ultimo possiede una capacità

²³ R. Shiff, *To Create Oneself*, in R. Shiff-C. Mancusi-Ungaro-H. Colman-Freyberger (eds.), *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, The Barnett Newman Foundation and Yale University Press, New York-New Haven 2004, p. 13.

dimensionante, nella misura in cui la vibrazione che percorre il campo cromatico è capace di generare un luogo che la compattezza, ma anche la tenerezza, con cui è stato applicato il colore schiude e delimita nel proprio segreto.

Come già accaduto nell'opera di Henri Matisse, il colore, ormai svincolato dalla funzione meramente riempitiva di una forma, si incarica di generare la forma o lo spazio attraverso la sua stessa stesura che, rendendo irriconoscibili le singole pennellate, è giunta a restituire un'aura semi-sferica che avvolge colui che osserva il quadro. La bidimensionalità della tela custodisce nella patina di seta con cui il colore è stato applicato il rimando a una tridimensionalità percepita come qualcosa che invita chi guarda a entrare nell'opera, a sentirsi parte di essa, come se il colore fosse in grado di suggerire l'esistenza di una dimensione che "sorprende" l'osservatore alle spalle, per avvolgerlo ed includerlo all'interno di un luogo in cui si dispiega il proprio soggiorno di mortale.

Per questo stesso motivo Newman suggeriva di porsi a breve distanza dal quadro, il quale non si limita più a rappresentare qualcosa, ma, nel suo stesso costituire un'origine, indica la sorgente rappresentata dalla possibilità che l'uomo ha di incontrare il mondo. Posto a tu per tu con il quadro senza più alcuna preoccupazione di natura imitativa, l'opera si libera da ogni riferimento a questo o quell'oggetto per farsi direttamente campitura, ossia luogo entro cui fanno la loro apparizione gli essenti, luogo cioè di accoglienza e ascolto, concessione di uno spazio privo di forma nella misura in cui di essa costituisce l'origine.

Qui la non figuratività dell'opera non appare più come un limite o una mancanza imputabile all'impossibilità di riconoscervi un che di determinato, ma, al contrario, proprio grazie a questa vaghezza, come un inizio capace di dare avvio. Colui che osserva il quadro, nel suo rapporto con l'opera, ha già da sempre superato la distanza che separa il soggetto dal suo oggetto, nella misura in cui egli anticipa questa contrapposizione per fare esperienza di un contatto in cui l'uomo si dispone a lasciar venire a sé il mondo «fiutandone l'aroma» (Chillida). «Sono un pittore intuitivo – diceva di sé Newman –, a toccarmi sono le cose immediate, le piccole cose».

Così, a fronte del diffuso sentimento di paura e di sfiducia che aveva caratterizzato gli anni che seguirono la fine della Seconda guerra mondiale, solo una nuova esperienza del «sublime» avrebbe saputo scuotere e risollevarlo l'umanità da quel senso di torpore

che aveva finito per mettere definitivamente fuori gioco gli antichi canoni di bellezza e di verità. L'esigenza espressa da Newman di «ricominciare da zero, come se la pittura non fosse mai esistita» si tradusse allora nella creazione di una nuova arte che, superando ogni forma estetica pregressa, apparve astratta, per quanto le sue uniche intenzioni fossero proprio quelle di evitare che l'uomo si riducesse a un oggetto, in nome appunto di una forma «morale» di pittura capace di risvegliare una volta ancora un «sentimento» nei confronti della realtà²⁴. Se dunque «solo il momento estetico è vivo, o è riguardato dalla vita», Newman riuscì a mettere a punto un nuovo linguaggio espressivo che chiamò «ideografico», i cui caratteri e figure avevano cioè il compito di suggerire l'idea di una cosa senza esprimerne il nome. In questo modo il pittore americano ridiede speranza e vigore al bisogno primordiale di «enormità» presente nell'uomo mediante una forma astratta che, senza ridursi all'astrazione formale di un fatto visivo o a «un'arte d'illusione purista», aveva il proprio fondamento in «un'arte dell'idea pura» che, proprio in virtù della sua originarietà, era in grado di entrare in contatto con il nulla e il suo ritrarsi, qui assunto quale manifestazione di quell'«inconoscibile» a cui è segretamente esposto l'uomo e che tuttavia si sottrae a ogni suo tentativo di presa di possesso.

Il linguaggio ideografico diviene così l'elemento con cui si compie in Newman il passaggio – teorizzato da Klee e ripreso da Heidegger nelle sue *Notizen* – che, invece di condurre, come ogni arte d'impronta metafisica, dal *Vorbild* al *Bild*, ossia dal modello all'immagine, sa risalire all'*Urbild*, al segno archetipico con cui l'artista restituisce nei suoi tratti istitutivi la vastità che lo sopravanza e che suscita in lui «terrore». In altre parole – quelle pronunciate nel corso di un'intervista (inedita) che concesse nel 1962-1963 a Joanna e Mike Magloff – Newman si riprometteva di determinare «un mito fondamentale della vita». La ricerca di questo «elemento mitico» (*mythic thing*) non deve tuttavia essere confusa con l'elaborazione di una vera e propria mitologia, nella misura in cui il suo fine non sarebbe consistito nella fissazione di «un nuovo set di simboli», ma nell'individuazione di un «*subject matter*» o soggetto che avrebbe permesso al pittore di stabilire una «connessione con le questioni di fondo dell'uomo»,

²⁴ R. Shiff, *Decisiveness*, «Notes in the History of Art», Vol. 35, No. 1-2 (Fall 2015/Winter 2016), The University of Chicago Press, p. 12.

così da poter «esprimere i propri sentimenti più profondi» in risposta alla convocazione del nulla primigenio.»²⁵.

Creare una visione diretta e immediata che permette di dare corpo all'esigenza insopprimibile che l'uomo nutre di un "regno dell'essere" è ciò che distingue l'«atto metafisico», che aveva presieduto all'arte astratta europea del Surrealismo e di Piet Mondrian, dall'«atto trascendentale», appunto, che caratterizzò la nuova astrazione americana di Newman, Rothko e Still. Se infatti, scriveva Newman nel 1947: «con i pittori astratti europei veniamo introdotti all'interno del loro universo spirituale per mezzo di immagini già note» da cui sarebbe stato estratto, per una sorta di sublimazione, il mondo vero del sogno o di una geometria di linee verticali e orizzontali che sarebbe servita da partitura immaginaria per un'inesauribile variazione sui tre colori primari del giallo, del rosso e del blu, «gli Americani evocano il loro mondo di emozione e di visione attraverso una scrittura personale che non fa appello ad alcuna figura conosciuta» e che quindi, risalendo al segreto dell'inconoscibile, si rivela capace di risvegliare un'esigenza di contatto tra l'uomo e il proprio mondo che sa trasfigurare ogni esperienza ed esporre l'uomo alla scoperta della realtà. E mentre «il pittore europeo può trascendere i propri oggetti per costruire un mondo spirituale» in cui egli finisce per rifugiarsi oltre la molteplicità delle sensazioni «quello americano trascende il proprio universo astratto per farne un mondo reale.»²⁶. In altre parole, i Surrealisti (con la sola eccezione di Joan Miró) e Mondrian si sarebbero mantenuti al di qua della possibilità di un nuovo inizio, nella misura in cui avrebbero preteso di astrarre il mondo vero (il mondo intelligibile) dalla natura (il mondo sensibile), confermando pertanto – come già aveva osservato Heidegger nelle *Klee-Notizen* – la natura metafisica della propria ricerca figurativa. Di contro, l'opera di Newman non si era limitata a condurre l'arte astratta di derivazione europea alle sue estreme conseguenze, ma si era proposta di fornire una «nuova esperienza della vita» sulla scorta di una nuova figurazione di quel

²⁵ Ringraziamo Heidi Colman-Freyberger e Monica Crozier della Barnett Newman Foundation di New York per aver messo a nostra disposizione i principali documenti inediti di Newman. Per un approfondimento dell'interesse nutrito da Newman nei confronti dell'arte primitiva (in particolare, precolombiana), segnaliamo l'importante studio di Barbara Reise dal titolo *Primitivism in the Writings of Barnett B. Newman: A Study in the Ideological Background of Abstract Expressionism*, Master's thesis, Columbia University, New York 1965.

²⁶ B. Newman, *La realtà dell'esperienza trascendentale*, in ID., *All'origine della nuova astrazione. La pittura dinanzi all'inconoscibile*, Marinotti, Milano 2019, pp. 47-48.

posto o luogo di cui il colore, oltre ogni scomposizione geometrica, sa far percepire, proprio grazie alla sua leggerezza espansiva o levità, il risuonare del mondo nella vicinanza come nella lontananza. Facendo seguito a un'intervista concessa nel 1965 a David Sylvester, Newman così precisava la differenza tra la propria opera e quella di Mondrian:

Mondrian costruisce un quadro utilizzando aree correlate, che vengono disposte sulla superficie come una serie di parti legate tra loro da una relazione geometrica al fine di costruire la propria immagine sistematica. Al contrario, nella mia pittura io sono alle prese con l'area nella sua interezza. Non dipendo da alcuna geometria di parti correlate. I miei quadri fisicamente dichiarano l'area come un intero sin dall'inizio. Non sono una costruzione. Con Mondrian, l'intero è la somma delle sue parti. Con me, l'interezza non ha parti.

Questo conduce al secondo punto, secondo cui nella mia opera si passa dal "fare", che ho discusso nell'intervista, al "dire", e che per me la cosa più importante è il "dire", che diviene l'espressione di ciò che è sentito piuttosto che, come in Mondrian, l'espressione di una forma... La mia opera è qualcosa che è accaduto tanto a me quanto alla superficie della tela...²⁷

Ecco ricostruito nei suoi momenti essenziali quel nuovo senso di appartenenza di cui l'opera di Newman diviene testimone. Nella dimensione che essa costruisce, ciascuno può riconoscersi parte di un tutto che lo precede nel passato e che lo sopravanza nel futuro, consegnandolo pertanto a un destino che non sorraggiunge estemporaneamente, quasi fosse calato dall'alto in modo anonimo, ma che, al contrario istituisce uno spazio e un tempo di cui l'osservatore è membro, parte integrante, attento ascoltatore nella sua disponibilità a corrispondere e a porsi al seguito.

È in questo suo accorgersi del fare spazio proprio dello spazio e del tempo che l'uomo, dipingendo, risponde in eco all'avvento dell'essere come ciò che anticipa e concede ogni comportamento nei confronti di questo o quell'ente. Così, in questo spazio divenuto cupola (*dome*), assistiamo al co-originario generarsi dell'uomo – ora divenuto di casa nel proprio mondo – e del mondo – da non intendersi come mera somma di enti presenti sottomano, ma come spazio-luogo che inaugura un tempo che invita ogni cosa a prendere parte.

In questo modo il nuovo inizio in pittura progettato da Newman oltre ogni riferimento a un ente determinato trova nella cupola-volta dello spazio-e-tempo

²⁷ B. Newman, *Tra fisica e metafisica*, in ID., *All'origine della nuova astrazione*, op. cit., p. 92.

l'annuncio dell'erompere di un mattino del mondo che immette ciascuno nel bel mezzo delle cose e prepara l'inevitabile sorgere di un destino altro. Altro rispetto alla tradizione metafisica, mai sufficientemente ponderato nei suoi presupposti esistenziali e ora richiedente un'esplicita delucidazione che anticipa un nuovo tempo e una nuova umanità.

Qui l'America, nel suo incarnare un sogno che la vecchia Europa aveva precluso e soffocato a priori, si proponeva come quella terra in cui il progetto stesso di un mondo nuovo riacquisiva la propria attendibilità. Per quanto infatti lo svanire del sogno a cui già si riferiva Faulkner avesse finito nel frattempo per cadere nell'««oblio dell'oblio», diceva Heidegger, la fiducia che animava il progetto di Newman sembrava lasciar sperare che un cambiamento di rotta fosse possibile e che l'individuo – qui assunto come sentinella del nostro tempo – tornasse a dare corpo a quella stessa esigenza di ricominciare tutto da capo che aveva spinto i Padri pellegrini ad abbandonare le coste inglesi nella segreta speranza di salutare un giorno il farsi incontro di un mondo nuovo.

Non sorprende allora che, prima ancora di un Faulkner o di un Newman, l'America abbia saputo esprimere un'intera generazione di genio comunemente identificata con il nome di «Rinascimento americano» che ha in Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Walt Whitman, Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe e Emily Dickinson i propri cantori. Cosa si preparò dunque in quella stirpe di uomini capaci di assumere su di sé ancora una volta tutte le decisioni essenziali a cui è chiamato chi fa fronte alla possibilità di dare forma a una temperie spirituale mai prima attuata e che reclama per sé le forze migliori di un popolo?

Una terra sonora

Dinanzi a una simile sovrabbondanza prestiamo ascolto in altro modo ancora al cammino intrapreso da Newman, il quale reca nel suo stesso cognome l'indicazione di una svolta – *new-man*, nuovo uomo – che guidò l'esistenza del nostro pittore sin dalla destinazione del proprio viaggio di nozze nel 1936: Concord, Massachusetts. È qui che Annalee e Barnett Newman trascorsero infatti la loro luna di miele, dopo che il pittore aveva qualche anno prima preso la decisione di sospendere la propria attività pittorica in attesa di quel colpo di fulmine, per dirla con Matisse, che non può non arrivare.

Ora, se il *Dasein*, nel far fronte a un destino antico che invia lontano, «si sceglie i propri eroi», dobbiamo ricordare che la scelta elettiva di Newman ricadde su Henry David Thoreau, forse l'esponente più rigoroso – nella sua estrema libertà e autonomia – di quella fiducia nell'individualità che sembra costituire l'indole più genuina dell'uomo americano.²⁸ A detta di Emerson, suo maestro e amico, la sua natura aveva qualcosa di militaresco, che non si lasciava sottomettere e che raramente mostrava una qualche tenerezza, come se egli si sentisse se stesso solo nell'opposizione a qualcosa. «Poche vite contengono così tante rinunce». In realtà, «Non gli costava nulla dire di No; lo trovava, infatti, molto più semplice che dire di Sì.»²⁹ E tuttavia del trascendentalista Emerson poteva dire che, per quanto lo spirito dei suoi scritti e della sua conversazione fosse solitario ed egli trovasse i propri divertimenti nella solitudine, «la sua natura non è malinconica, scontrosa, asociale, [...] ma è, al contrario, gioiosa, sensibile, affettuosa; egli nutre ancora più di altri il desiderio di essere amato e, come il giovane Mozart, sarebbe pronto piuttosto a piangere dieci volte al giorno.»³⁰ Nella decisione assunta da Thoreau di ritirarsi (per quanto per un periodo di tempo definito) ai margini della società civile dobbiamo allora saper leggere la radicalità di una volontà che si fonda sull'esigenza di stabilire un contatto con il reale che prescinde da ogni utilità, a tutto favore di un'urgenza di verità che sa esporre l'individuo alla vastità delle rotte che gli si schiudono all'incontro con l'essere in quanto *avenance*, in quanto avvenenza. È questa la terza e ultima soluzione traduttiva adottata nel tempo da Fédier per rispondere all'«amenità» con cui l'essere *sich ereignet*, si fa incontro, avviene, in tutta la sua ricchezza e gratuità.

A questo fenomeno corrispondono nei dipinti di Newman – a cominciare da *Onement I* (1948), *The Wild* (1950) e *Vir Heroicus Sublimis* (1950-1951) sino a *Anna's Light* (1968) e a *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I-IV* (1966-1970) – le strisce verticali che ritmano la composizione cromatica e che, nel loro comparire all'interno di un campo di uno o più colori, qui assunto alla stregua di una «dichiarazione di spazio» (e di tempo), mimano la verticalità stessa dell'uomo che in tale spazio soggiorna non

²⁸ Cfr. C. Snow Hopkins, *Secret Symmetry: Barnett Newman and Henry David Thoreau*, «Art New England», September-October 2022.

²⁹ R. W. Emerson, *Thoreau* [Eulogy, 1862], in <https://archive.vcu.edu>.

³⁰ R. W. Emerson, *The Transcendentalist* [1842], in <https://archive.vcu.edu>.

come qualcosa di semplicemente contenuto in esso, ma come un indice di presenza, ossia di presenza a sé o consapevolezza per entro una dimensione che tanto lo determina quanto è da lui determinata. Così l'utilizzo di un campo cromatico accompagnato da qualche linea verticale di colore è sufficiente per lasciare avvertire quello spazio-e-tempo che anticipa, ossia dispensa, un senso, un rapporto, un'intesa, una verità.

Ancora: memori del fatto che la questione della verticalità sta a fondamento della stessa pur limitata produzione scultorea di Newman ed informa di sé l'impressionante *Here Series* composta tra gli anni Cinquanta e Sessanta (ricordiamo qui, su tutte, opere quali *Right here, Now, This is it, Here – Not There*), possiamo dire che le differenti bande colorate che suddividono in modo asimmetrico il campo cromatico stanno a indicare tanto la molteplicità dei possibili sguardi individuali quanto il rinnovarsi nel tempo della disponibilità con cui il singolo assume su di sé il compito di corrispondere all'unica – perché a tutti comune – apertura dell'essere. La singola banda colorata, che il pittore interpretava come una possibile cerniera lampo (*zip*), incarnava in questo senso la fulmineità con cui l'individuo riconduce istantaneamente tutto a unità, venendo in un colpo solo a capo di sé e di ciò che è altro da sé.

Nella contemporaneità delle estasi temporali di passato, presente e futuro si apre così uno spazio o dimensione – l'essere – di cui l'uomo non ha una comprensione concettuale, ma una più radicante e palpabile sensazione che gli permette di avvertire il farsi incontro di qualcosa che, pur senza essere determinato e univoco come un ente, è capace di generare una cupola o volta in cui le cose entrano in risonanza e “parlano” tra loro. A questo stesso ordine di percezioni – fisiche e metafisiche – che coinvolgono intimamente l'uomo nella sua interezza di anima e corpo, si riferiva Chillida quando scriveva: «Non ho visto il vento, /ho visto muoversi le nuvole. /Non ho visto il tempo, /ho visto cadere le foglie.»³¹. Per questo motivo l'opera di Newman non si sarebbe limitata a costituire un'astrazione dalla realtà, nella misura in cui essa, al contrario, avrebbe favorito un movimento di tenero avvicinamento a ciò che intona l'uomo nel proprio essere. Questo lungo e incerto cammino attraverso e oltre la tradizione metafisica sarebbe pertanto sfociato nella fondazione di un nuovo inizio capace di

³¹ E. Chillida, *Lo spazio e il limite. Scritti e conversazioni sull'arte*, Marinotti, Milano 2010, p. 44. In relazione alla questione del tempo in Newman, si legga il suo *Prologo a una nuova estetica* (1949), in *All'origine della nuova astrazione, op. cit.*, pp. 63-64.

ricondere ciascun uomo ad avvertire in prima persona l'appello che proviene da tutto ciò che è altro da sé.

Si tratta di ripensare l'essenza dell'uomo nella relazione che questi intrattiene con il problema della conoscenza del mondo – problema a cui Newman dà espressione con quel ricorso alle linee verticali che, percorrendo dall'alto in basso l'intero quadro, sanno riportare ciò che è in cielo al singolo uomo, favorendo al contempo il generarsi di un arco che riconduce l'uomo al luogo da cui egli ha avuto origine. È questo il mondo in cui l'uomo nuovo che è Newman risponde all'invito rivolto da Thoreau di essere, ciascuno individualmente e insieme agli altri, «natio dell'universo!»³².

Così, in accordo con questa sua origine cosmica e con quella che Thoreau definiva come la «natura poetica dell'uomo», è alla primavera e, più precisamente, al mattino che siamo invitati a prestare cura, come se in essi fosse nominato quella specifica sensazione di tempo che puntualizza ulteriormente come debba essere inteso lo spazio in quanto luogo in cui uomo e mondo sono. È nell'orizzonte del mattino, ossia di ciò che si rinnova senza sosta, che l'uomo e il mondo si presentano al culmine delle proprie possibilità e sanno cogliere il farsi incontro dell'essere nella sua indole di slancio e di promessa, di speranza e attesa, con quella leggerezza che nulla impone, ma che al contrario lascia fervere ogni cosa.

Nella singolare presenza del mattino acquisisce un diverso tenore quella verticalità con cui l'uomo si espone e fa fronte al che-è del mondo, qui colto appunto come un tutto che, come una cupola, sopravanza l'uomo per accoglierlo e custodirlo, lasciando che si stende dinanzi, dietro e sopra di lui un'interezza che non spaesa, nella misura in cui essa schiude uno spazio che, pur senza perdersi all'infinito, descrive una dimensione o luogo che si presta ad essere ogni giorno esperita in modo nuovo. Scriveva Thoreau il 7 gennaio 1853:

Questa è una di quelle piacevoli mattinate invernali in cui si vede che il fiume si è gelato di notte, ma l'aria è comunque serena e il sole è caldo già un'ora dopo l'alba: anche se è bel tempo, un vapore biancastro e salubre riempie lo strato più basso dell'aria, nascondendo le montagne. I fumi dei camini salgono dal villaggio, si sentono i galli cantare con vigore immortale e i bambini strillano mentre vanno a scuola, e il suono proveniente dagli operai lungo la ferrovia è insolitamente musicale. Tutto questo

³² H. D. Thoreau, *Diari 1848-1855*, op. cit., p. 31.

promette una perfetta giornata d'inverno. Nel cielo, se non fosse per l'altezza del sole, in effetti ci sarebbero le condizioni tipiche dell'estate. Una perfetta serenità, chiarezza e sonorità della terra. La Natura intera è sorretta dal freddo, che conferisce una certa tensione sia al corpo che alla mente³³.

Nel mattino la dimensione del futuro acquisisce quel tratto di familiarità che concede all'ignoto di fecondare la presenza quotidiana di un'attesa che traspone l'esistenza sul piano della possibilità, secondo quella modalità della promessa che permette di accogliere ciò che avviene come il coronamento mai definitivo di un unico e ineshausto cammino di realizzazione di sé – entro un canto unitario che si compone degli accordi che articolano il germinare del mondo e che ne fanno, nelle parole di Newman, «*a holy place*», uno spazio “sacro” perché intatto, e dunque integro, intero.

In questo risiede la genesi segreta di quel luogo spirituale a cui la tradizione ha attribuito il nome di «America» – non colta cioè come un'ennesima esperienza fattuale che si aggiungerebbe alle vicende storiche passate, ma come regno di un'eventualità che attende ancora di realizzarsi, vera e propria terra di un'abbondanza capace di rigenerarsi ogni volta in nome delle nuove risorse che essa è in grado di raccogliere per potersi anche solo avvicinare alla messa in opera di un sogno che progetta un diverso avvenire.

La corsa a ovest alla ricerca di una nuova frontiera non è che la trasposizione di un pensiero che ha la propria origine nell'attesa di un mondo nuovo, di un mattino che si apre a ciò che viene incontro. È questo l'unico luogo o posto a cui l'opera di Heidegger e di Newman rende accorti, in cui cioè uomo e mondo si riconoscono reciprocamente nella loro capacità di descrivere uno spazio e un tempo che, proprio nel loro garantire la pace, ispirano ogni giorno il superamento di ciò che è stato acquisito, esponendo l'esistenza al rischio di ciò che salva. «Come dev'essere innovativa ed originale – concludeva Thoreau – la visione dell'universo di ognuno! Infatti, anche se il mondo è così vecchio e tanti libri sono stati scritti, ogni oggetto appare totalmente non descritto per la nostra esperienza, alla quale ogni campo del pensiero risulta totalmente inesplorato. Il mondo intero è un'America, è un *Nuovo Mondo*.»³⁴.

³³ H. D. Thoreau, *Diari 1848-1855, op. cit.*, p. 256.

³⁴ H. D. Thoreau, *Diari 1848-1855, op. cit.*, p. 212.