



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI UDINE

## Università degli studi di Udine

### I "rettangoli viventi" di Barnett Newman: una riflessione estetica su emozione e cognizione nell'arte astratta

This is the peer reviewed version of the following article:

*Original*

I "rettangoli viventi" di Barnett Newman: una riflessione estetica su emozione e cognizione nell'arte astratta / Desideri, Fabrizio; Matteucci, Giovanni; Gardini, Michele; Valle, Gianluca; Bartalesi, Lorenzo; Cappellini, Patrizia. - ELETTRONICO. - v. 1, n. 2, May. 2012(2008), pp. 97-110.

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/11390/1128426> since 2018-03-16T21:47:31Z

*Publisher:*

Firenze University Press

*Published*

DOI:

*Terms of use:*

The institutional repository of the University of Udine (<http://air.uniud.it>) is provided by ARIC services. The aim is to enable open access to all the world.

*Publisher copyright*

(Article begins on next page)

# I “rettangoli viventi” di Barnett Newman: una riflessione estetica su emozione e cognizione nell’arte astratta

Patrizia Cappellini

It took Newman a long time to convince the art world  
that he was serious

Harold Rosenberg

## 1. Premessa

Uno dei gesti più poetici, riflessivi, audaci, prometeici di tutta la Storia dell’Arte è senza dubbio la rasoata di Lucio Fontana alla tela bianca o colorata. È un gesto che testimonia la volontà di cercare un nuovo spazio per la pittura ed è proprio il pensare che può essere cercato in quel modo che ci fa fare un balzo dalla sedia, ci pone di fronte ad un’istanza meta-artistica, ci fa riflettere che quello spazio è spazio reale e non prospettico, è un gesto che a distanza di decenni dialoga con la modernità degli Impressionisti, i quali avevano portato in superficie l’impressione dell’organo visivo più che una finestra sul mondo. E proprio a partire dagli Impressionisti, con la loro logica retinica, la tela assumerà sempre più lo *status* di superficie, sulla quale, dopo le impressioni, troveranno spazio gli esperimenti luministici dei *pointillistes*, poi le tensioni cromatiche dei Fauves, mentre nel frattempo si spargerà la voce sulla considerazione di Bonnard, per il quale la tela, in fondo, altro non era che una superficie colorata. La storia dell’Astrattismo è anche questo, un susseguirsi di grandi momenti sperimentali dove la tela è concepita a partire dalla sua superficie verso l’osservatore, senza un al di là illusionistico, autonoma della propria energia – ricordiamo gli stimoli allo spirito di Kandinskij ed il *push and pull* di Rothko e Hoffman. Verso la fine del XIX secolo, Konrad Fiedler raccoglie negli *Schriften über Kunst* le sue riflessioni sulla teoria della pura visibilità e mette al centro del fatto artistico la forma con le proprie leggi, il suo linguaggio immanente e svincolato da presupposti storici, sociologici, psicologici, procedendo in parallelo con le sperimentazioni stilistiche e le

variazioni astratte sul tema della linea sinuosa, fatte dagli artisti dello stile Liberty o Modernismo. Nel secolo successivo la vita delle forme, il suo percorso carsico attraverso i tempi saranno al centro delle importanti speculazioni di studiosi come Focillon e Kubler, mentre René Magritte dichiarerà la sua vocazione verso un'arte più esoterica che passibile di scandaglio iconologico e comunque protesa ad uno schiacciamento del già ricordato al di là (illusionistico, narrativo, didattico etc.) alla superficie dell'immagine, scrivendo che: «la gente che cerca significati simbolici è incapace di cogliere la poesia e il mistero intrinseci all'immagine»<sup>1</sup>.

Contemporaneamente agli esercizi di stile, la sperimentazione astratta pittorica ha proceduto a partire dai primi lavori cubisti sempre più verso l'indipendenza dell'immagine dal naturalismo e dal verosimile, quindi dal riconoscimento aristotelico che aveva reso l'arte fonte di diletto intellettuale, di piacere e conoscenza. La storia dell'Astrattismo novecentesco va di pari passo, pur seguendo dinamiche proprie, con le riflessioni fatte nell'ambito delle estetiche neokantiane e della Gestalt e registra un immancabile quanto patologico tentativo di andare al di là della forma, cercando esperienze aliene al naturalismo ma apprensibili cognitivamente ed emotivamente. Portando avanti l'idea di apparenza come nuova oggettivazione, l'Astrattismo si è ritrovato a fare i conti sia con il rischio di scadere nella mera decorazione, sia con il riconoscimento verbale rappresentato dal commento oppure dal titolo che in molti casi arriva ad avvicinarsi al *titulus* – sorta di striscia fumettistica che connota il significato del testo dipinto nei cicli pittorici medievali – e mai come nelle tele di Barnett Newman questi due aspetti (decorativo e concettuale) si sono rivelati così legati a doppio filo.

## 2. L'arte astratta tra riconoscimento ed emozione

Come sappiamo, nella sua accezione aristotelica la *mimesis* non è mera copia, ripetizione, illusionismo, ma *poiesis*, *inventio*, atto generatore. Aristotele attribuisce alla poesia ed alle immagini una valenza cognitiva; gli avvenimenti rappresentati dal poeta sono possibili, riconoscibili, verosimili, per questo la poesia sembra produrre un piacere intellettuale, così come l'arte: entrambe permettono di associare un *questo* ad un *quello*, un'immagine (dipinta o declamata) ad una situazione, ad un avvenimento, ad un'allegoria, a concetti morali. Momento di diletto (estatico) e momento cognitivo convergono in

<sup>1</sup> Cit. in C. Simic, *Dime-Store Alchemy. The Art of Joseph Cornell*, (1992), trad. it. di A. Cattaneo, *Il cacciatore di immagini*, Adelphi, Milano 2005, p. 99.

quel συλλογίζεσθαι, «il collegare le immagini a qualcosa che già si conosce»<sup>2</sup>. Il riconoscere è già sintesi armonica di emozione, cognizione e memoria; non è discernimento di qualcosa di oggettivamente verificabile, ma di verosimile poiché, precisa Aristotele, «è verosimile che accada qualcosa contro la verosimiglianza»<sup>3</sup>. Qualora non vi sia riconoscimento, quell'immagine «non procurerà piacere in quanto imitazione, ma per la sua fattura, il colore o un'altra ragione simile»<sup>4</sup>, un assunto, quest'ultimo, a dir poco penetrante, se lo leggiamo con la predisposizione verso un'analisi purovisibilista della pittura astratta.

Nello schema iconografico di una storia, di un mito, di una scena sacra, convergono la memoria e l'intelletto che riconoscono quella storia, quel mito, quella scena sacra. La figurazione è passibile di lettura-interpretazione, la *graphia* è passibile di *logos*, anche laddove il rapporto tra questi risulti accessibile solo al committente ed alla sua cerchia. Il problema del riconoscimento, il rovello speculativo sull'*apprensione* dell'arte, e stavolta arte astratta, rappresentano degli aspetti nodali presi in considerazione da Arnold Gehlen, in *Quadri d'epoca*, opera che traccia quasi una sorta di bilancio, considerata la sua data di pubblicazione (1960). Osserva Gehlen:

L'impressione suscitata da un'immagine astratta ovvero da un'immagine oggettiva fortemente deformata non s'incanala in un riconoscimento, la visione ci si para dinnanzi come impossibile da concettualizzare e, tuttavia, come capace di suscitare forti emozioni nei casi felici. Ora, però, insieme col riconoscimento, ciò che vien meno è al tempo stesso la base psichica per tutti gli atti spirituali progressivamente più alti, più riflessi, quel contenuto passibile di svolgimento che probabilmente ha dettato a R. Musil la definizione dell'oggetto come "portatore di bacilli della razionalità"<sup>5</sup>.

Ritorna in questo passo ciò che diceva Aristotele quando parlava del piacere provocato dall'immagine per la piacevolezza di forme e colori o quant'altro, ma viene evidenziata quell'equivalenza tra riconoscimento e momento cognitivo nel quale *input* pittorici oggettivamente identificabili possono razionalmente mettere in contatto un *questo* ad un *quello* e dar vita sia ad atti dello spirito sia allo svolgimento di un contenuto razionalmente plausibile. Quindi, l'arte astratta, pur priva di riferimenti formali (Mondrian

<sup>2</sup> Cfr. N. Salomon, *La zattera di mimesis. I Greci, la creazione, l'arte*, Marsilio, Padova 2001, p. 62.

<sup>3</sup> Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Lanza, Rizzoli, Milano 1998, 1461b, vv. 14-15.

<sup>4</sup> *Ivi*, 1448b, vv. 15-19.

<sup>5</sup> A. Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* (1960, 1986<sup>3</sup> ed. ampl.), trad. it. di G. Carchia, *Quadri d'epoca*, Guida, Napoli 1989, p. 268.

usava l'espressione «forme limitanti»<sup>6</sup> può, nei casi felici, suscitare forti emozioni, ma comunque, una volta annullato l'oggetto, vengono a mancare i presupposti affinché possano formarsi o svilupparsi atti spirituali e raziocinanti<sup>7</sup>.

Nella sua opera più conosciuta, *Quadri d'epoca*, pubblicata nel periodo successivo all'affermarsi dell'Informale e contemporaneo al Minimalismo, Gehlen implicitamente prende spunto dal problema del riconoscere (*Wiederkennen*), in quanto atto che tiene insieme intuizione e concetto<sup>8</sup>, inserendolo in una riflessione sulla Storia dell'Arte. Attraverso una periodizzazione storico-filosofica l'Autore distingue tre macrocategorie nella Storia dell'Arte: l'arte ideale, quella delle società pre-borghesi, l'arte realistica che si afferma con Leonardo e Dürer, caratterizzata dall'unità immediata di forma e oggetto, propria dell'età borghese, infine, l'arte moderna propria della *post-histoire*, l'era post-borghese, dove la funzione, l'azione del riconoscimento hanno già preso congedo dalla superficie pittorica.

Il riconoscimento dell'arte realistica è puramente ottico mentre serve, nella pittura ideale, come «sostegno dell'interpretazione ideale»<sup>9</sup>, un'interpretazione che attinge comunque a quel «contenuto cosciente antecedente»<sup>10</sup> che Gehlen accenna e che ha una sfumatura fortemente aristotelica. L'arte della *post-histoire* è quella che si è svincolata dal naturalismo, quella che vede la pittura «tentare di fondarsi a partire da sé, vale a dire in ultima analisi a partire dai propri mezzi artistici»<sup>11</sup>; Gehlen parla di arte moderna, talvolta di astrazione, facendo riferimento alle Avanguardie storiche, in particolar modo, compie una dicotomia tra quella che indica – seguendo Apollinaire – come *peinture conceptuelle*, fondata sulla cultura, sul pensiero e che rappresenta il vertice dell'arte moderna, e la pittura dell'Informale. La *peinture conceptuelle* «giustifica teoricamente i

<sup>6</sup> «Quanto meno le forme, le linee, e i colori creano forme limitanti e particolari, tanto più pura è l'espressione dei loro rapporti e tanto più puro il ritmo. Perciò l'arte non figurativa neutralizzò la forma particolare e la neoplastica spinse il suo sforzo al limite estremo» (P. Mondrian, *Writings of Piet Mondrian*, trad. it. di L. Sosio et. al., *Tutti gli scritti*, a cura di H. Holtzman, 1975, Milano, Feltrinelli, p. 339).

<sup>7</sup> «Quando l'oggetto viene cancellato, allora vacillano anche gli atti più condizionati, gli atti più spirituali; essi non riescono a formarsi, a svilupparsi e gravano così immediatamente sulla mera percezione» (A. Gehlen, *Quadri d'epoca*, cit., p. 269).

<sup>8</sup> «Infatti ogni oggetto reale è, nella coscienza umana, già imbevuto di concetti; in essa intuizione e concetto sono fusi e ciò che li tiene insieme è il riconoscere – quel medesimo meccanismo che congiunge anche l'immagine col suo motivo» (*Ivi*, p. 91).

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 88

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 75.

mezzi rappresentativi e i principi formali»<sup>12</sup>, lo dimostrano artisti come Kandinskij, Mondrian ed in particolar modo Klee, il quale ha tentato di definire un vocabolario concettuale con cui decodificare le sue opere. Questi artisti hanno il merito di sperimentare un linguaggio astratto partendo però da fondamenti teorici, dal pensiero e perciò, sostiene Gehlen, i commenti a tali opere saranno esaustivi, adeguati, rischieranno assai di rado di impigliarsi nelle secche della prolissità e dei discorsi rapsodici. Al contrario, l'arte informale, presenta una complessità iconografica ben maggiore derivante dall'esplosione del colore, dal *ductus* gestuale, dall'impossibilità – come ammette, quasi inerme, l'Autore – «di estrarre ancora elementi figurativi otticamente isolabili»<sup>13</sup>. Essa viene inoltre accompagnata dal suo *pendant*, concettuale ed interpretativo, costituito dall'assenza di una coerente linea interpretativa, dalla presenza di una rapsodia di commenti che spaziano in una promiscuità di campi tematici, insomma da «un'impressione di trasandatezza»<sup>14</sup>.

Gehlen ironizza sull'audacia di alcuni commentatori che si rifanno a tematiche apparentemente lontane dalla pittura, come l'astrofisica e la fisica nucleare, stigmatizzazione, questa, che nascerebbe da un *aplomb* metodologico per il quale, nota Carchia, le opere sono analizzate «non tanto nelle loro poetiche esplicite, quanto in una sorta di ricognizione dei loro apriori simbolico-formali»<sup>15</sup>.

Il problema sollevato da Gehlen è il problema dell'arte astratta, dal momento che la forma intelligibile ed il tempo della narrazione spariscono dalla pittura e la comprensione ottico-concettuale viene meno e cerca appigli razionali discorsivi per decodificare quell'apparenza liberata dall'oggetto e dall'immagine. Partendo dalla consapevolezza del venir meno dell'unità di intuizione e concetto tenuti insieme dal riconoscere un soggetto verosimile, Gehlen si propone di dimostrare il «carattere altamente intellettuale»<sup>16</sup> della pittura che va dal Cubismo a Mondrian.

In un passo del testo, l'Autore tocca il problema dei *titoli* che nella pittura ideale connotano il soggetto dell'opera – è il caso della Cassa di Kypselos del VI sec. a.C. – mentre nella pittura borghese-realistica, considerato il suo alto livello di intelligibilità dell'immagine, diventano semplicemente titoli e possono tutt'al più identificare un luogo geografico (*Ponte ad Arles, Campagna romana*), il soggetto di un ritratto (*Hafis nella taverna, Madre dell'artista*). La questione del titolo che inaugura il paragrafo *Il concetto*

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 260.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 268.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 267.

<sup>15</sup> *Ivi, Introduzione*, a cura di G. Carchia, p. 11.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 95.

*nell'immagine e accanto*, curverà di nuovo verso il tema del commento, quale ponte retorico tra il quadro ed il contemplante e tornerà successivamente ad imporsi come uno degli elementi fondanti sotto i quali si dispiega il contenuto di un'opera pittorica, gli altri due saranno la struttura ed il colore<sup>17</sup>. Pur venendo meno un riconoscimento dell'oggetto, Gehlen nota che nelle opere dei suoi tre *exempla di peinture conceptuelle*, ovvero Klee, Kandinskij e Mondrian, c'è una corrispondenza logica, un gancio di razionalità, un sostegno del *logos*, che prende le sembianze dei presupposti teorici formulati dagli stessi artisti e reperibili nei taccuini, scritti sull'arte, oppure si mostra nella fondata aderenza delle opere pittoriche ad una data speculazione scientifico-filosofica. È quest'ultimo il caso di Paul Klee, straordinario esempio di «artista pensante»<sup>18</sup> che ha saputo disciplinare la propria immaginazione sulla base dei principi della psicologia della forma, pur non partendo da quei principi, pur non avendo conoscenza di quella scienza. Rimarcando su concetti di «razionalità al tempo stesso ottica e concettuale»<sup>19</sup>, di «assolutezza intuitiva»<sup>20</sup>, di «logica della forma»<sup>21</sup>, Gehlen fa di Klee l'emblema di una nuova oggettività:

L'arte di Klee è, tuttavia, come mostreremo, in sommo grado obbiettiva, vale a dire essa si rivolge all'elemento più universale della soggettività, egli non ha mai inscenato nell'immagine l'ingresso solenne di suoi privati processi interiori<sup>22</sup>.

La logica della forma gestalticamente riconoscibile, intelligibile, si appella anche alla sospensione del pre-giudizio per arrivare a valori di un'oggettività ideale, eidetici; ed un artista eidetico lo è anche Kandinskij, soprattutto nel trattenere i ricordi percettivi, nella freschezza del rappresentarli interiormente, anche se, senza i suoi commenti trasposti nelle sue opere teoriche, ci troveremmo di fronte a semplici stati d'animo, a «forme attraenti accidentali», in una parola a sensazioni, considerata quella «componente in sommo grado artistica»<sup>23</sup> della sua poetica pittorica. Gehlen riconosce un nocciolo concettuale alla base della pittura astratta del periodo che va fino al secondo dopoguerra, intravede quindi ancora un'attitudine sostanzialmente ideale e rappresentativa in quelle opere dove si proietta l'idea di equilibrio, il corrispondersi di forme e colori, di vibrazioni o quei termini di un vocabolario pittorico-concettuale; ci trova allora d'accordo Dora Vallier che nel suo testo sull'arte astratta nota:

<sup>17</sup> Cfr. *Ivi*, p. 182.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>19</sup> In corsivo nel testo, *ivi* p. 174.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 182.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 170.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 193.

L'istinto avrà detronizzato lo spirito. E lì passa la linea di demarcazione più netta tra le due fasi dell'arte astratta: la prima ancora legata alla filosofia idealista tradizionale, mentre la seconda appare già influenzata dalla filosofia esistenziale<sup>24</sup>.

Il gesto della poetica informale anche se non sarà sempre casuale ed incontrollato, prescinderà comunque da un progetto iniziale, dalla riflessione sulle scelte compositive. Avrà perciò la sua *raison d'être* nell'esperienza, nel «gioco dell'io»<sup>25</sup> tra l'artista e la sua tela e non ci sarà alcuna «ragione dimostrabile»<sup>26</sup> come quella che poteva essere fornita da una scienza quale la psicologia della forma, capace di restituire la complessità poetica di un artista come Klee. Il *logos* può comparire talvolta sotto forma di titolo – che davvero, in questo caso, assomiglia al *titulus* dei cicli pittorici medievali – per sottolineare l'uso del gesto in un'iconografia della provocazione e della distruzione (come nella serie delle *Women* di Willelm de Kooning) o instaurare un rapporto insolito tra la nuova proposta iconografica ed il significato ideale allusivo (*Eyes in the deep, The deep, Blue poles* di Jackson Pollock, *Door to the river*, di de Kooning).

La *Action painting*, la poetica pittorica con la quale gli Stati Uniti si sono aperti una breccia nel panorama artistico mondiale è la massima espressione dell'importanza acquisita dal gesto, dal *ductus* del pittore, dalla dialettica artista-tela, dall'entità puramente evenemenziale del procedere, anche se molte delle opere non saranno il risultato di un raptus artistico ma occuperanno l'artista per mesi con ripensamenti, modifiche, ritocchi, colloqui tra tela ed artefice. Il *qui e ora* immancabilmente comunicato dalla *Action painting* sarà inesorabilmente destinato ad esser bruciato e frustrato quando la tela lascerà l'atelier dell'artista per essere appesa alla parete di un museo.

### 3. Decorazione o oggetti di culto? L'ambiguo status della pittura di Barnett Newman

I wanted to hold the emotion, not waste it in picturesque ecstasies.

Barnett Newman

Se i *doodlings* di Pollock, le sciabolate scure di Kline e Hartung nell'atto di comunicare una traccia, la presenza di una volontà, l'esperienza di un vissuto, mettono nella condi-

<sup>24</sup> D. Vallier, *L'art abstrait* (1967), trad. it. di A. Negri, *L'arte astratta*, Garzanti, Milano 1984, p. 31.

<sup>25</sup> Così è stata definita la *Action painting* dal critico americano Harold Rosenberg, il primo ad usare quella felice e famosa dicitura conosciuta anche in Italia come Pittura d'azione. La citazione è in H. Rosenberg, *The De-definition of Art* (1972), trad. it. di M. Vitta, *La S-definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 233.

<sup>26</sup> A. Gehlen, *Quadri d'epoca*, cit., p. 168.



zione di far pensare a quel momento registrato da quei gesti e quei colori, le opere dei cosiddetti Colorfield painters, a partire dalla fine dei Quaranta, ridurranno al minimo possibile quelle oramai iconograficamente riconoscibili tracce gestuali e faranno delle grandi tele, immensi campi monocromatici o dove i contrasti di colori accesi agiscono, anticipando le ricerche meno poetiche e di carattere più clinico degli Optical painters. Un artista che viene solitamente trattato tra i Colorfield painters ma che i caratteri della sua ricerca artistica e del suo pensiero lo rivelano come personaggio *sui generis*, è Barnett Newman, conosciuto oggi anche da un pubblico più vasto per le sue grandi tele pressoché monocrome, secate da bande verticali o orizzontali, recanti titoli che evocano personaggi mitici e biblici, eventi grandiosi e solenni. I presupposti poetici e teorici dai quali Newman è partito ed i risultati raggiunti – alla cui interazione e compenetrazione è stata data una efficace chiave di lettura dal critico, nonché amico fraterno, Harold Rosenberg – pensiamo che siano preziosi per saggiare ulteriormente lo spessore teorico, umano, visivo dell'arte astratta del secondo dopoguerra e per comprendere l'entità del distacco tra l'astrazione come *peinture conceptuelle* ed il gesto che Newman rivendicava come necessario, quello di «beginning from the scratch»<sup>27</sup>, ripartire da zero. Rosenberg ha in due occasioni ed in particolare nella monografia su Newman, avvicinato il procedere dell'artista al pensiero di T.E. Hulme, filosofo bergsoniano vicino agli Imagisti e vissuto a cavallo tra XIX e XX secolo (pur premettendo che Newman probabilmente non conoscesse nemmeno i suoi scritti), che biasimava l'arte rinascimentale, o comunque di matrice classica, erroneamente e comunemente considerata arte religiosa, poiché le emozioni da essa veicolate erano semplicemente umane, non religiose. Rosenberg cita il passo di Hulme dove quest'ultimo rimarca «the disgust with the trivial and accidental characteristics of living shapes» (quelle forme che instaurano immediatamente un riferimento concettuale all'oggetto, quindi riconoscibile) e soprattutto la necessità di demandare il senso di perfezione, stabilità, austerità, in una parola, di assoluto, a forme geometriche<sup>28</sup>, come del resto avevano già fatto artisti come Mondrian e Malevič. La scelta di Newman conveniva con l'atteggiamento aniconico di Hulme ed era per giunta dettata anche da un'intenzione iconoclasta che partiva da motivazioni di carattere storico. La Seconda Guerra Mondiale aveva infatti drasticamente ridimensionato il ruolo politico ed economico dell'Europa; la distruzione materiale seguita ad una particolare recrudescenza del conflitto, la lacerazione causata dai disastri umanitari, lo stordimento

<sup>27</sup> Cfr. H. Rosenberg, *Barnett Newman*, Abrams, New York 1978, p. 29.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 37. Cfr. anche H. Rosenberg, *Metaphysical feelings in Modern Art*, "Critical Inquiry", 2, Fall-Winter, 1975, pp. 222, 224.

generato dalle nefandezze dei regimi totalitari avevano scosso gli intellettuali spingendoli a ripensare la fiducia nella scienza, nella razionalità e nei valori dell'Illuminismo. Dall'altra parte gli Stati Uniti, la nazione che era uscita vincitrice ed aveva imposto a Yalta le condizioni per un nuovo assetto geopolitico dell'Europa era anche la terra ideale dove far nascere nuove opportunità artistiche e culturali. Ripartire da zero significava anche questo e l'annullamento della forma riconoscibile, della Natura da secoli canonizzata, del fare come prassi guidata da un progetto, come della razionalità euclidea, posta soli pochi decenni prima da Mondrian come metodo per pervenire ad un equilibrio, era il modo più concreto per sancire l'allontanamento dai valori del Vecchio Mondo occidentale. Il vero punto di partenza di Newman, esautorati il realismo e la forma, era l'idea, l'astrazione totale, per creare una nuova realtà; un proclama poetico e filosofico che, secondo Rosenberg, aveva sostenuto a suo tempo anche il poeta Wallace Stevens nel suo *Notes towards a Supreme Fiction*: «il poema assoluto deve essere astratto»<sup>29</sup>. Newman dichiara espressamente di ispirarsi all'arte degli Indiani Kwatiutl, quella dei disegni geometrici e multicolori fatti sulla sabbia dagli sciamani di quelle tribù per celebrazione del rito, per l'invocazione degli spiriti. Il risultato al quale perviene Newman è sostanzialmente diverso pur ispirandosi alla stessa finalità, quella di far rivivere una realtà altra, alta, assoluta, metafisica, tutta soggettiva e concettuale, apponendo alle sue grandi tele monocrome attraversate da strisce di differente colore, *tituli*, simbolici, evocativi di personaggi mitici, come *Argos*, *Dionysius*, *Ulysses*, *The song of Orpheus*, *Prometheus Bound*, *Uriel*, *Achilles*, personaggi ed eventi religiosi come *Abraham*, *Eve*, *Joshua*, *Adam*, *The Command*, *Covenant*, *Primordial Light*, *The Blessing*, *The Promise*, *The Beginning*, *Pagan Void*, *Genesis-The Break*, *The Stations of the Cross*, concetti grandiosi come *Euclidian Abyss*, la famosa serie degli *Onement*, *The Voice*, *Vir Heroicus Sublimis*, *The Gate*. Chiunque sia a conoscenza di alcuni dei più significativi pensieri sull'arte che circolavano nel mondo artistico dalla fine dei Quaranta a New York, non farà fatica a ricordare il concetto del sublime ripreso da Newman in un breve saggio pubblicato nel 1948 su "Tiger's Eye" *The Sublime is Now*. In questo scritto la trattazione del concetto di sublime non tiene conto del sentimento della sproporzione, della grandezza smisurata, del terribile, già affrontati da Burke e Kant ma coglie il suo significato originario, quello ricavabile dal primo trattato sul sublime dello Pseudo-Longino, *Pery hypsous*, implicante un'idea di movimento verso l'alto (to hypsos), quindi di elevazione e trascendenza. Una risposta a chi come Mondrian aveva ristretto la possibilità di un'enfasi metafisica ad una pittura di

<sup>29</sup> Cfr. H. Rosenberg, *Barnett Newman*, cit., p. 32.

forme geometriche – Newman dirà: «la geometria (perfezione) ha inghiottito la sua [di Mondrian] metafisica (la sua esaltazione)»<sup>30</sup>. Questo eloquente rifarsi al sublime unito alle origini ebraiche dell'autore ed al carattere dichiaratamente aniconico delle sue enormi tele, ci porterebbero verso «l'inevitabile fraintendimento»<sup>31</sup> di considerare queste opere come moderni tentativi di definire un'arte sacra ebraica. Come possibilità non remota bensì intrigante ed intellettualmente audace, questa ipotesi è stata studiata e sviluppata dal critico americano Thomas B. Hess come punto di partenza per il catalogo curato in occasione della mostra retrospettiva di Newman tenutasi dall'ottobre 1971 al gennaio 1972 al Moma. Hess, nella sua lettura ed interpretazione delle opere, adotta una pertinente selezione di passi tratti dal Vecchio Testamento, dalla Kabbalah, dal Talmud, arrivando, inoltre, a trarre implicazioni simboliche dalla presenza di numeri come il diciotto ed i suoi multipli che ricorrono nella misurazione dei quadri. Hess ha cercato di tradurre ogni carattere delle tele di Newman, i colori, i contrasti tra questi, le *zips* (le strisce che attraversano le superfici e che possono avere contorni netti o più incerti e sbavati, un tratto più o meno deciso), in un vocabolario di concetti, emozioni, sentimenti riconoscibili e pensabili, facendo riferimento anche alla biografia dell'artista nonché a passaggi dei suoi saggi teorici, quindi, come suggerisce Rosenberg, ha fatto delle loro dimensioni, dei loro colori e del loro formato dei correlativi di esperienze ulteriori<sup>32</sup>. Da un punto di vista storico-critico, il contributo di Hess intende far riappropriare al lavoro dell'artista quell'intelligenza penetrante, quella cultura che sta dietro la creazione delle opere, analogamente a ciò che Gehlen aveva fatto nel definire la *peinture conceptuelle* di alcuni artisti europei e va decisamente nella direzione opposta di quella tracciata dalla contemporanea critica ufficiale che aveva recepito le teorizzazioni del formalismo britannico di Roger Fry e Clive Bell sulla forma significativa e la forma plastica e che trovava una soddisfacente conferma nei proclami perentori di Clement Greenberg che dalle pagine di importanti riviste esaltava l'arte che sfruttava le potenzialità formali del mezzo ed affermava frasi come questa: «The test is in the art, not in the program»<sup>33</sup> (e sempre all'estetica intesa come estetica della forma Newman risponderà con la celebre frase: «l'estetica è per gli artisti quello che l'ornitologia è per gli uccelli»<sup>34</sup>). Pur riconoscendo il

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>31</sup> H. Rosenberg, *La S-definizione*, cit., p. 87.

<sup>32</sup> Cfr. H. Rosenberg, *Art on the Edge. Creators and Situations*, Macmillan, New York 1975, p. 54.

<sup>33</sup> Cit. in B. Newman, *Selected Writings and Interviews*, a cura di John P. O'Neil, University of California Press, Berkley-Los Angeles, 1992, p. 161.

<sup>34</sup> H. Rosenberg, *The Anxious object*, (1964), trad. it. di G. Drudi, *L'oggetto ansioso*, Bompiani, Milano 1967, p. 173.

catalogo dell'amico Thomas B. Hess come documento straordinario di critica poetica<sup>35</sup>, Rosenberg si vede anche costretto a puntualizzare un aspetto importante quanto fuorviante di quel saggio, ovvero il fatto che Hess abbia ricondotto il significato delle opere di Newman ad una sfera puramente religiosa quando invece appartenerebbe ad una dimensione secolare, laica: «l'entusiasmo dimostrato da Newman per i mistici ebraici e le loro massime era un fatto di piacere intellettuale più che di fede religiosa o di programmi filosofici»<sup>36</sup>.

Gli interessi, le letture di testi sacri e filosofici non lo hanno spinto ad approntare concezioni sistematiche («an organized outlook») bensì una sorta di ronzio metafisico, «a kind of metaphysical hum»<sup>37</sup> che circonda le sue operazioni mentali. Siamo dunque quasi nell'ambito di quella indeterminatezza di cui parlava Gehlen e comunque lontani dalla congruenza tra un presupposto di pensiero, individuabile, riconducibile alle forme e l'opera pittorica. Si tratta forse di riconoscere il mentalismo vago, rapsodico, indefinito di queste opere, o dobbiamo continuare a cercare oltre ulteriori aspetti della poetica di questo artista? Vana sarebbe allora la ricerca di un'obiettività, un senso comune della ricezione di quelle opere e probabilmente non riuscirebbe a cogliere il loro carattere autentico. Nella monografia su Newman, Rosenberg ha scritto che l'artista dovette difendersi per tutta la sua vita da coloro che svalutavano il suo lavoro, ma soprattutto da coloro i quali, assai più fastidiosi, ne davano una lettura intellettualistica<sup>38</sup>. Considerando anche la sua attitudine ad una critica tra le righe, radente, consona all'*aplomb* ironico, del dire e non dire tipico della cultura ebraica dai testi sacri a Woody Allen, potremmo affermare che la strada interpretativa intrapresa dal critico americano sia quella del giusto mezzo, deviando da una lettura prettamente formalista quanto dai facili commenti che costruivano sul tema del sublime e dell'elevazione mistica una letteratura critica a volte sin troppo compiaciuta. Vogliamo percorrere anche noi questa strada e riflettere sulle sue parole ed altre considerazioni. Innanzitutto individuare il campo dei significati dal quale ottenere delle risposte, se quello dei contenuti, dove un approccio iconologico spiega discorsivamente, rifacendosi anche agli scritti degli artisti ed alla storia della cultura, quello che è il portato iconografico delle opere, anche di quelle astratte, oppure quello dei come e dei perché, in una parola, del senso dell'opera. La striscia verticale presente nelle opere di Newman potrebbe essere vista come una traccia, paragonabile

<sup>35</sup> Cfr. H. Rosenberg, *Art on the Edge*, cit., p. 56.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> H. Rosenberg, *Barnett Newman*, cit., p. 26.

ad un B. NEWMAN FUIT HIC, di un ipotetico artista quattrocentesco come anche la reliquia dell'euclidismo di Mondrian, del rigore di segmenti ortogonali, ma abbiamo detto di non parlare di contenuti. Al centro della poetica di Newman c'è anche una evidente contraddizione: l'artista si propone di partire da zero con le sue pitture, ma i titoli apposti dimostrerebbero il contrario. Se infatti l'astrazione duramente ripetitiva nei suoi elementi principali conferma quell'intenzione di partire da zero, di fare *tabula rasa* delle forme già viste che sono poi le forme della tradizione europea, l'alludere a concetti propri di quella tradizione, reperiti nella mitologia classica, negli eventi e concetti relativi a due delle più importanti religioni storicamente riconosciute e monoteiste contrasta con il primo proposito. La tela abolisce qualsiasi riconoscimento ma il titolo agisce da attivatore cognitivo, utile per una serie di esercizi spirituali in una spirale dialettica che porteranno ad un «intellectual delight»<sup>39</sup>, un piacere provocato dalla visione di un'idea che la ripetizione e la *variatio* degli stessi elementi compositivi, l'energia del colore possono arbitrariamente supportare. Diverso era per Newman ammirare un'opera con una riconoscibile iconografia del mito di Prometeo incatenato e stare di fronte ad una sua opera astratta con un titolo che dice *Prometeo incatenato*, in quest'ultima non vi sono vincoli né alla visione né all'immaginazione e sarebbe possibile per un ipotetico osservatore sconfinare il territorio del mito per entrare in quello della realtà, delle vere catene imposte dai ruoli sociali, dai tabù, e così via. Anche la poetica di Mondrian, per gran parte della sua carriera artistica, si contraddistingue per una ripetizione variata degli stessi elementi (linee verticali e orizzontali che si intersecano ortogonalmente, colori puri), ma il titolo – *Composizione, Composizione a scacchiera in colori chiari* – sancisce l'autoreferenzialità delle opere ed è in sostanza la realizzazione di un ideale di equilibrio rappresentato sulla tela tramite le relazioni tra le forme e teorizzato nei suoi scritti<sup>40</sup>. E sempre di rappresentazione e proiezione parliamo pensando alle opere dell'ultimo Mondrian dove gli intervalli si fanno più serrati e compaiono colori secondari e titoli che evocano la

<sup>39</sup> «Newman's enthusiasm for Jewish mystics and their sayings was a matter of intellectual delight rather than of religious belief or philosophical programs» (H. Rosenberg, *Art on the Edge*, cit. p. 58).

<sup>40</sup> «Nel corso dell'intera storia della cultura, l'arte ha dimostrato che la bellezza universale non deriva dal carattere particolare della forma, bensì dal ritmo dinamico delle relazioni in essa implicite o – in una composizione – dalle relazioni reciproche delle forme. L'arte ha dimostrato che si tratta di determinare le relazioni. [...] È però della massima importanza che tale problema venga risolto nell'ambito dell'arte plastica – ossia tecnicamente, per così dire – e non nell'ambito del pensiero. L'opera d'arte dev'essere "prodotta", "costruita". Si deve creare una rappresentazione che sia la più oggettiva possibile di forme e relazioni. Una tale opera non potrà mai essere vuota, perché l'opposizione dei suoi elementi costruttivi e la sua esecuzione suscitano emozione» (P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, cit., p. 346).

vita di una grande metropoli. Quello che fa Newman ha molto a che fare con la tradizione ebraica, ma negli intenti più che nei contenuti. L'elemento che si impone alla nostra attenzione è dunque la parola: l'emanazione della parola divina crea l'universo, la parola dà vita alla terra informe nella celebre favola del Golem. La parola è vita, e se, come suggerisce Rosenberg, pittori di miti e storie non erano più credibili in quell'epoca, i significati di quei miti e di quelle storie potevano essere resi attuali solo attraverso le loro idee<sup>41</sup>. C'è in Newman il titanico tentativo di sbarazzarsi *in primis* dell'imitazione platonicamente intesa e, successivamente, di quell'apparire ancora legato alla rappresentazione di forme astratte, geometriche. Intorno alla metà degli anni Quaranta Newman definisce quello che sarà il proprio pensiero critico ed artistico. Pensando all'astrazione purista, esaltata e promossa da Greenberg, sulla scia del formalismo anglosassone, Newman oppone una forma d'arte usata in senso puro («an art form used purely»<sup>42</sup>), capace di esprimere il più astratto dei pensieri, una forma d'arte che l'artista polemicamente chiama *plasmica*, in quanto «gli elementi plastici dell'arte sono stati tradotti in plasma mentale»<sup>43</sup>. Questo concetto farà da sfondo ai lavori che seguiranno, soprattutto le tele di cui abbiamo parlato; quel plasma mentale sarà il risultato degli esercizi spirituali per i quali quelle tele sono state concepite, quel «metaphysical hum»<sup>44</sup> laico, egologico, sincretistico messo in moto dalla forza della parola, sostenuto da un'entità simbolica volutamente neutralizzata nella sua ripetitività e dal colore. Proprio il linguaggio, la parola emblematica espressa nel titolo, sarà il più significativo veicolo emozionale di quei «rettangoli viventi»<sup>45</sup> come saranno chiamate le sue opere. Se questa è una diretta conseguenza di quel ripartire da zero, dell'abrogare il *déjà vu* della tradizione astratta e figurativa del Vecchio Mondo ed implicito riflesso della tradizione ebraica dell'artista, comporta una considerazione ulteriore sull'ambiguità di queste opere e l'arrivo al fondo di un *cul-de-sac* poetico. È ancora una volta lo stile letterario di Rosenberg, duttile, modellato sui critici-poeti francesi della fine del XIX secolo, che ci mostra un capo di quei numerosi fili spezzati che compongono il gomitolo. L'esperienza emotiva dei quadri di Newman può oscillare dall'esaltazione al mero riconoscimento di ciò che esse sono in realtà:

Un momento dopo, il dipinto sarà semplicemente una parete colorata, con una striscia ("ogni imbianchino potrebbe farlo"). Questo mutare dell'effetto prodotto dai suoi quadri dalla

<sup>41</sup> Cfr. H. Rosenberg, *Barnett Newman*, cit., p. 37.

<sup>42</sup> B. Newman, *Selected Writings.*, cit., p. 140.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>44</sup> Cfr. *supra*, p. 11, n. 37.

<sup>45</sup> Cfr. H. Rosenberg, *L'oggetto ansioso*, cit., pp. 169-176.

sublimità all'autoipnosi o al freddo dato visivo è la prova che Newman ha raggiunto il suo intento rituale. In ogni fede, la potenza dell'oggetto è sia reale che irreale. In *Giuseppe e i suoi fratelli*, Thomas Mann osserva che i membri del culto di Adone sapevano che la figura del dio era di legno, ma che nella festa rituale essa era Adone<sup>46</sup>.

Il riconoscimento in questo caso è quello delle idee riprese dal mito o da testi sacri; l'emozione suscitata deriva dalla possibilità di astrarre fino alla contemplazione di un assoluto concettuale. La volontà di Newman di preservare l'emozione dalla contaminazione con forme riconoscibili e storicizzate – «I wanted to hold the emotion, not waste it in picturesque ecstasies»<sup>47</sup> – finisce con lo sbilanciare l'esperienza emotiva soprattutto sul peso del linguaggio che arriva a conferire all'opera quasi lo statuto di oggetto di culto, di una cosa vivente. Ci sembra allora importante sottolineare come questo sbilanciamento comporti un compiacimento feticistico dell'opera come mai era avvenuto nella storia dell'Astrattismo, in quanto per ottenere risposte emotive viene evocato e riprodotto tutto un repertorio simbolico, eidetico, con un approccio che ha a che fare con l'autosuggestione e l'autoerotismo. L'oggetto tela si anima di una vita propria, il suo effetto si immedesima con l'ammirazione idolatrica del vedere ciò che vi si vuol vedere, quindi di credere<sup>48</sup>. È necessario leggere tra le righe dell'interpretazione di Rosenberg questo duplice aspetto dell'opera pittorica di Newman: inedito mezzo visivo per raggiungere l'idea, supporto materiale. L'apporto di Newman alla storia dell'Astrattismo è significativo perché, prima ed in modo più critico di quanto avvenga con il Minimalismo e con l'Arte concettuale, la pittura basandosi sulla pura idea, «rigorosamente purgata di ogni sensitività finisce col non essere affatto pittura»<sup>49</sup>. Di là da questo confine c'è la tela astratta usata come carta da parati o l'idea platonica.

<sup>46</sup> H. Rosenberg, *La S-definizione*, cit., p. 92.

<sup>47</sup> B. Newman, *Selected Writings*, cit., p. 190.

<sup>48</sup> «A rendere ambigui i dipinti di Newman non è l'anti-arte, ma la metafisica. Un idolo, un oggetto sacro ha un "secondo sé", una forma immateriale che lo riveste, ma che appare e scompare come una pallida luce a ogni scatto dell'interruttore. Quando il fantasma è svanito, non si è ben certi che sia stato davvero qui, né la sua presenza può essere dimostrata a quanti non l'hanno percepita. [...] Il punto è di vedere con tutto il proprio essere una totalità visibile solo parzialmente: in altre parole, di credere» (H. Rosenberg, *La S-definizione*, cit., p. 90).

<sup>49</sup> *Ibidem*.