

Angelo Scuderi

**IRRAFFIGURABILITÀ E FENESTRALITÀ.**

**LA TESTIMONIANZA DEL NULLA NELL'OPERA DI MARK ROTHKO**

**INFIGURABILITY AND FENESTRALITY.**

**THE TESTIMONY OF NOTHINGNESS IN MARK ROTHKO'S WORK**

SINTESI. L'articolo propone un'interpretazione dell'opera di Mark Rothko attraverso l'analisi del metaforema della fenestralità, il quale è stato sviluppato da Vincenzo Cicero a partire dall'onto-ana-logicità dell'*inquanto*. La *kénosis*, come svuotamento della parete in cui si apre la fenestralità, è richiamata dal gesto ripetitivo di Rothko, quella traccia di rettangoli di colore, metafora della trascendentalità analogica, come intesa da Cicero, gesto ripetitivo volto alla raffigurazione dell'irraffigurabile. Prendendo poi le distanze critiche dagli approcci psicologisti e rappresentazionalisti, si prospetta una nuova lettura del rapporto rothkiano tra tela, finestra e cornice alla luce della riflessione sul *parergon* di Jacques Derrida, sottolineando il ruolo *esafanico* della luminescenza che culmina nella Cappella Rothko di Houston, vero e proprio tempio alla nullità divina.

PAROLE CHIAVE: Mark Rothko. Ermeneutica. Analogia. Fenestralità. Estantaneità.

ABSTRACT. The article offers an interpretation of Mark Rothko's work through an analysis of the metaphorheme of fenestrality, which was developed by Vincenzo Cicero, starting from the onto-ana-logical nature of the *as*. The concept of *kénosis*, understood as the emptying of the wall in which fenestrality opens, is evoked by Rothko's repetitive gesture, those traces of colored rectangles, a metaphor for analogical transcendentalty as conceived by Cicero, a repetitive act aimed at depicting the undepictable. By critically distancing itself from psychologistic and representationalist approaches, the article proposes a new reading of Rothko's relationship between canvas, window, and frame, in light of Jacques Derrida's reflections on the *parergon*, emphasizing the *exaphanic* role of luminescence, which culminates in the Rothko Chapel in Houston, a true temple to divine nullity.

KEYWORDS: Rothko. Hermeneutics. Analogy. Fenestrality. Exstantaneity.

“With, without”

Pink Floyd, *Us & Them*

Di fronte a un quadro di Rothko ci soccorre solo il silenzio. Qualcosa è là di fronte, siamo *con* qualcosa, eppure, tutto esprime la propria *as-senza*.

Le campate di colore aprono e trascinano l’osservatore nel luogo pieno della luce interna alla finestra del quadro. Ecco, l’evento, ecco, il miracolo.



Henri Matisse, *La stanza rossa* (*La Desserte rouge*, 1908)

«Quando la guardi, diventi quel colore, ne diventi totalmente saturo»<sup>1</sup>, disse Rothko riferendosi a *La stanza rossa* di Matisse. Da questa ispirazione si può cogliere come le campate di colore diventino uno specchio de-formante per l'osservatore che si ritrova trasportato all'interno della fenestralità dell'opera, fino a divenire *quella* vacuità e *quell'*apertura. Non è un caso la finestra presente anche nel capolavoro di Matisse, una finestra che rende univoco il rapporto tra gli sfondi, che azzera le proporzionalità e la profondità.

Ho sempre interpretato l'opera di Rothko a partire da due punti di vista. Il primo, che definirei “psicologista emozionale”, tende a privilegiare un'esperienza artistica che metta in relazione le “emozioni del colore” a quelle dello spettatore, creando una risonanza emozionale tra quadro e soggetto.

In effetti, Rothko si riferisce ai propri lavori chiamandoli *dramas*. Ogni dramma è percorso da una tensione interna tra due contrari; e la condizione di possibilità di ogni dualismo è individuabile nel metaforema dello specchio fenestrato, che rinvia alla strutturazione analogica dell'inquanto<sup>2</sup>. Il tema cardine della riflessione e dell'azione pittorica di Rothko è appunto la tensione tra le due

---

<sup>1</sup> J. Baal-Teshuva, *Mark Rothko: Pictures as Drama*, Taschen, Köln 2003, p. 38: «When you look at it, you become that colour, you become totally saturated with it».

<sup>2</sup> Sull'inquanto o analogon come struttura trascendentale fondamentale di ogni dualismo, come pure di ogni monismo, cfr. V. Cicero, *Sapienza muta*, Morcelliana, Brescia 2023, pp. 109-110.

parti separate/unite dalla finestra. Non si può dunque concordare con Christopher Rothko quando afferma che i lavori del padre presentano una tensione drammatica di tipo psicologico – o, almeno, non la presentano nella loro natura più profonda<sup>3</sup>; ed è singolare che proprio il figlio dell'artista abbia colto, nel medesimo contesto, la fisionomia ontologica della fenestralità dei *dramas* paterni:

Con mia sorpresa, anche se ci porta via dall'astratto verso un'immagine concreta, l'analogia della finestra mi piace e la trovo uno strumento utile per riflettere sull'opera [dipinta]. Tuttavia, credo sia un errore fondamentale vedere queste opere come finestre attraverso cui guardare fuori. Queste opere non sono trasparenti; non c'è luce che proviene da un altro spazio, non c'è un "fuori". Di fatto, le finestre sono state chiuse, murate con i colori più sensuosi. Queste non sono finestre per guardare *fuori*, queste sono finestre per guardare *dentro*. Le opere classiche [di Rothko], attraverso la loro scala imponente, la loro affermatività sicura e la loro seduzione sensuale, catturano la nostra attenzione visiva, ma non offrono vedute. Al contrario, riflettono il mondo interiore dell'artista e ci rimandano i sentimenti e le reazioni che proiettiamo su di esse. Queste opere sono un invito non a uscire, ma a rivolgersi verso l'interno. Sono, in un certo senso, finestre sull'anima. Luoghi in cui, meglio che altrove, possiamo guardare *dentro*.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Cfr. C. Rothko, *From the inside out*, Yale University Press, New Haven & London 2015, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibidem*: «To my own surprise, even though it pulls us away from the abstract to a concrete image, I like the window analogy and find it a useful tool in thinking about the work. But I believe it is a basic misunderstanding to see these works as windows to look out. These works are not transparent; there is no light coming from another space, there is no outside. In fact, the windows have been closed off, bricked up with the most sensuous of colors. These are not windows to look *out*, these are windows to look *in*. The classic works, through their grand scale, their assured declaration, and their sensual seductiveness, grab our visual attention, but they offer no vistas. Instead they reflect the inner world of the artist, and they reflect back at us the feelings and reactions we project onto them. These works are an invitation not to step out, but

Il secondo punto di vista, invece, che definirei “ermeneutico rappresentazionale”, opta per un approccio visionario alle tele. Impone al soggetto di vedere oggetti e cose assenti, gli impone lo sforzo di scorgere – come nell’atto di trasformare le nuvole in forme – entità che non sono presenti nel quadro. Si può però autorevolmente obiettare che per Rothko, come per il suo maestro Weber, l’opera d’arte non si esaurisce nella rappresentazione, ma nella rivelazione, se non nella profezia<sup>5</sup>.

Qualsiasi intenzione associativa per le opere di Rothko è totalmente superflua, se non addirittura deleteria alla loro comprensione. Rothko dipinge il nonessente, il ni-ente per eccellenza, si distacca dal familiare e dall’ospitale per trasportarci di fronte all’orrore del vuoto. L’attesa di una presentazione oggettuale all’interno delle tele di Rothko provoca una fruizione nervosa, pungente, ma è un’attesa che mai vede apparire l’atteso. A differenza delle gabbie invisibili di Bacon, all’interno delle quali compaiono mostri e deformità, in Rothko quello che doveva accadere è già accaduto, l’evento s’è già eventuatato, l’ansia non trova requie, l’eccitazione non ha sbocchi. Come osserva il figlio Christopher: «Gli

---

to turn inward. They are, in a sense, windows on the soul. Places where better than most, we can see *in*».

<sup>5</sup> Ivi, p. 13.

schermi sono un luogo di *presentazione*, per idee che vengono *a noi*. L'interazione è unidirezionale e il nostro ruolo è quasi sempre passivo. Senza l'input dello schermo, l'essere del ventunesimo secolo si trova ad affrontare un'incertezza profonda ed esistenzialmente insostenibile»<sup>6</sup>. In Rothko non esiste oggetto, non esiste concetto: solo apertura *ex vacazione*, svuotantesi, e ogni frenetico tentativo di rappresentazione muove, nella sua opera, unicamente in questa direzione. Ogni altra associazione è destinata al fallimento.

Contrariamente a quanto afferma Anna Chave, secondo la quale l'arte di Rothko sarebbe subliminalmente mimetica e le sue forme costituirebbero significanti nascosti<sup>7</sup>, le opere di Rothko risiedono al di fuori di qualsiasi zona di conforto ermeneutico. Non nascondono significanti, né veicolano significati occulti, danno forma alla pura forma *nulla della finestra*. La tentazione di cercare oggetti o figure di qualche tipo in Rothko è causata dalla necessità psicologista di allontanare l'inquietudine, di organizzare lo spaesante, conferendo forme e significati a ciò che significato non ha, ma è matrice di ogni logos e significazione.

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 42: «Screens are a place for *presentation*, for ideas that come *at us*. The interaction is unidirectional and our role is almost always passive. Without input from the screen, the twenty-first-century being faces a profound and existentially unbearable uncertainty».

<sup>7</sup> Cfr. A. Chave, *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*, Yale University Press, New Haven 1989, pp. 37 e 146.

In questa sede, invece, vogliamo fornire una nuova proposta ermeneutica per le opere del pittore statunitense, che parta dalla riflessione analogico-fenestrata di Vincenzo Cicero<sup>8</sup>, cioè da un'interpretazione ontologica che, anteriormente a qualsiasi approccio rappresentazionale o emozionale, elucidi il trascendentale così come lo ha esperito e de-figurato Rothko.

Prima della possibilità dell'*espressione* del soggetto in relazione al quadro – come voleva la corrente dell'espressionismo astratto<sup>9</sup> – bisogna considerare il tratto esafanico<sup>10</sup> della luce sprigionantesi dalla finestra di colore che i quadri di

---

<sup>8</sup> Per il filosofema della fenestralità trascendentale cfr. V. Cicero, *L'immagine come finestra. A proposito di Über die Sixtina di Martin Heidegger*, "Studi di estetica", 33 (2006), pp. 288 s., e soprattutto Id., *Sapienza muta*, cit., §§ 8 e 13.

<sup>9</sup> Cfr. Baal-Teshuva, *Mark Rothko: Pictures as Drama*, cit., p. 7. Alcuni testi critici fondamentali per l'approfondimento dell'espressionismo astratto: D. Anfam, *Abstract Expressionism*, Thames & Hudson, London 1990; C. Ross (a cura di), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Harry N. Abrams, New York 1990; M. Auping, *Abstract Expressionism: The Critical Developments*, Harry N. Abrams, New York 1987; F. Tedeschi, *La Scuola di New York. Origini, vicende e protagonisti*, Mondadori Electa, Milano 2006.

<sup>10</sup> Per Cicero l'esafanicità (da *esafania*, coniata sull'avverbio greco ἐξαίφνης, sostantivato decisamente da Platone in *Parmenide*, 156DE) indica l'attimalità improvvisa, da lui considerata come la radice di ogni *temporalità* (eterna, chronica, kairotica, astronomica, synchronica ecc.); cfr. Cicero, *Sapienza muta*, cit., pp. 54 s, dove peraltro *exaiphnes* viene tradotto con "estante esafanico", per marcare nettamente la sua differenza dall'"istante", allorché questo viene interpretato, a partire dal greco νῶν, come puntualità temporale, come mera indifferenza cronologica. Sull'*exaiphnes* cfr. anche più di recente Id., *Beauty, Fenestrality, Calling. A Contribution to the Current Aesthetic Debate*, "AGON", 42 (luglio-settembre 2024), pp. 76-77: «Così, nel *Simposio* si dice (210A-212A): a chi, filosofando infiammato dall'amore, giunge al culmine della scala di Eros, all'improvviso [ἐξαίφνης] potrà capitare di contemplare non più semplicemente un corpo umano bello, un'anima bella, una legislazione bella o una scienza bella, ma αὐτὸ τὸ καλόν, la bellezza stessa. Ora, la

Rothko presentano. I quadri di Rothko, infatti, a differenza della corrente della “pittura d’azione” – che ha in Pollock uno dei maggiori esponenti – trovano il loro senso, più che nell’espressione del gesto motorio, nella forza astratta pura.

Sebbene il colore sia sempre stato considerato il dominatore assoluto delle opere di Rothko, riteniamo sia necessario sottolinearvi il ruolo dello spazio. Le scelte formali delle strutture rettangolari sono il vero dominatore delle tele. Rettangolari le tele, rettangolari le campate di colore, anche quelle più sottili. Spesso duplici, come il cielo che si specchia nel mare, o triplici, come gli elementi di una proporzione separati dai due punti – e proporzione, in greco classico, si dice “analogia”.

La riflessione sullo spazio-tempo estantaneo<sup>11</sup> in Rothko è il fondamento primo della grandezza delle opere, prima ancora delle scelte di colore – almeno

---

contemplazione del bello in sé, che per Platone è il momento più degno della vita umana, può avvenire soltanto *nella* finestra; non le è possibile rimontare attraverso e oltre questa stranissima “apertura chiusa”, serrata da pellicole a specchio. Ma la lucida coscienza di tale impossibilità offre anche l’occasione più pura di pensare plausibilmente l’ultrafenestrato, ossia la “regione” della non-manifestità dell’optimum, e ciò grazie appunto alla bellezza che, secondo Platone, ne costituisce il momento fenomenico». Cfr., inoltre, Id., *Detective del tempo. Bachelard, l’istant, l’exaiphnes platonico*, Introduzione a G. Bachelard, *Dialettica della durata*, Bompiani, Milano 2010, pp. 20-26.

<sup>11</sup> Per Cicero l’*estantaneo* è concettualmente congruente con l’*istantaneo* di Gaston Bachelard, e ciò per il motivo che l’*istant* del filosofo francese corrisponde più alla dinamicità intensa e condensa dell’*exaiphnes* platonico che alla staticità puntiforme dell’istante cronologico (giustamente svalutata da Henri Bergson), per cui sarebbe più opportuno rendere in italiano l’*istant* e l’*instantanée* bachelardiani con *attimo* e *attimale*, o con *estante* ed *estantaneo*. Cfr.



del colore direttamente visibile –, ma non delle *luminescenze* nel vano delle sue finestre dipinte. Sta nel rettangolo fenestrato la grande intuizione dell'opera; sta nelle proporzioni e riflettanze tra i vari rettangoli<sup>12</sup>, tra le finestre, tra i rispecchiamenti, l'infinità del loro valore ermeneutico. Non a caso, Rothko preferiva lavori preliminari in bianco e nero, con gli schizzi dei vari rettangoli di colore, e non abbozzi e macchie sulle sfumature che sarebbero poi andati ad applicarsi sulla tela. Rettangoli, la cui forma non perfettamente delineata, bensì sfumata, dona il senso dell'estantaneità irriducibile alla perfezione geometrica, come in una fotografia scattata da un treno, come una rimanenza dell'esperienza del movimento nel futurismo italiano. Condivido la critica di Christopher Rothko nei confronti del termine “stacked”, spesso affibbiato ai rettangoli del padre, traducibile con “impilati”; il termine, infatti, dà una connotazione di staticità che non credo appartenga ai lavori di Rothko, dove un elemento fondamentale, come ho scritto, è il movimento estantaneo, per questo sfuocato, fuori fuoco.

---

V. Cicero, *Istante, durata, ritmo*, Vita e Pensiero, Milano 2007, pp. 27-33; G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante e la psicoanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari 1973, p. 64.

<sup>12</sup> Cfr. D. Anfam, D. Ashton, C. Rothko, *Image of the Not-Seen: Search for Understanding*, Rothko Chapel, Houston 2007, p. 23: «I dipinti della Rothko Chapel [...] riflettono un interesse per aspetti formali diversi dal colore, cioè aspetti di proporzione e aspetti di riflettanza [*reflectance*]».



Mark Rothko, *Senza titolo (Untitled, 1958)*

Se «le immagini sono finestre ossia vacanze dell'essere»<sup>13</sup>, allora l'ossessione nell'opera di Mark Rothko nei confronti della figuralità fenestrata, insieme al tentativo indefinitamente reiterato di aprire vacuità e vanità sulla tela –

---

<sup>13</sup> Cicero, *L'immagine come finestra*, cit., p. 280.

che già di per sé è una immagine-finestra –, rappresentano il portato di *esafanie* della trascendentalità della finestra, di dischiuse eventuate *dall'*apertura, la quale, una volta considerata *inquanto tale*, cioè non più solo inquanto metaforema dello specchio di fronte a specchio ma nella sua fontale irraffigurabilità (immetaforizzabilità), non può non “divenire” scaturigine cogente della figura quadrangolare dell'*analogon* e delle sue trasfigurazioni<sup>14</sup>.

Non bisogna, però, confondere l'astrazione con la presenza – due poli distinti della fenomenologia della fenestralità. Ogni presenza, infatti, è ontologicamente impossibile – e di certo lo è anche onticamente – nei quadri di Rothko, la cui astrazione è purezza trascendentale, nient'altro. Anche a voler ritenere “presente” il metaforema della finestra, quest'ultimo *sincromizza* l'irraffigurabilità della finestra inquanto possibilità sia di presenza sia di assenza – in senso ordinario, dunque, si ha sincromia dell'*assenza* della finestra. Non si può accettare il termine “presenza” nemmeno nel senso ectoplasmico. È l'assenza a dominare le opere di Rothko: le sue forme iniziano «come un'avventura sconosciuta in uno spazio

---

<sup>14</sup> Cfr. V. Cicero, *Essere e Analogia*, Nuova edizione aumentata, Morcelliana, Brescia 2024, pp. 88-113.

sconosciuto» e «non hanno associazione diretta con alcuna esperienza visibile particolare, ma in esse si riconosce il principio e la passione degli organismi»<sup>15</sup>.

Non è la relazione tra i colori e le forme, non è nemmeno il colore in sé – e Rothko ne è cosciente. È l'atmosfera numinoso-religiosa che avvolge l'esperienza, perché vi si enuda la struttura ontoanaloga dell'inquadratura nell'unica "temporalità" in cui essa può darsi, l'improvvisità esafonica, la quale immerge il soggetto fruitore in questo spettacolo di divina portata: «La gente che piange davanti ai miei quadri sta avendo la stessa esperienza religiosa che ho avuto io mentre li dipingevo. E se voi, come dite, siete commossi solo per la relazione tra i colori, allora non cogliete il punto»<sup>16</sup>. Parole che Jacob Baal-Teshuva commenta opportunamente così: «Gli strumenti formali del suo mestiere servivano a Rothko

---

<sup>15</sup> M. Rothko, *The Romantics Were Prompted*, "Possibilities", 1 (1947-48), p. 84: «They begin as an unknown adventure in an unknown space. [...] They have no direct association with any particular visible experience, but in them one recognizes the principle and passion of organisms» (tr.it. *I romantici sentivano l'esigenza*, in Id., *Scritti*, Abscondita, Milano 2002[, pp. 32-35], pp. 32 e 33.

<sup>16</sup> M. Rothko in S. Rodman (ed.), *Conversations with Artists*, Capricorn Books, New York 1961, pp. 93-94: «The people who weep before my pictures are having the same religious experience I had when I painted them. And if you, as you say, are moved only by their colour relationship, then you miss the point».

semplicemente come mezzi per trasmettere un'esperienza di realtà trascendentale»<sup>17</sup>.

Dai dipinti di Rothko può ascoltarsi, come nella più alta esperienza estetica, il richiamo puro della bellezza<sup>18</sup> a una fruizione estetica attenta alla sensuosità condensata, distillata *dalla* finestra, e indifferente all'esistenza dell'oggetto – non a caso, niente è meno esistente del ni-ente (ir)raffigurato nelle opere rothkiane. Ecco che incontriamo qui, in questa fattispecie *tanto* altra da ridurre al minimo il materiale di rappresentazione, quell'alterità totalmente altra – *le tout-autre* – della bellezza di cui parla Derrida<sup>19</sup>. Tramite Rothko, infatti, si può giungere di fronte alla forma più pura di bellezza, la bellezza nel suo tratto fenomenico-trascendentale, nell'attimo in cui la vibrazione del suo suono silenzioso viene come a sospendersi, prima di farsi tessuto sinestetico.

Etimologicamente, potremmo giocare con il termine greco *parergon*, per tradurlo con “ciò che affianca l'energia”, ciò che co-include entro sé quello che è

---

<sup>17</sup> Baal-Teshuva, *Mark Rothko: Pictures as Drama*, cit., p. 57: «The formal tools of his trade served Rothko merely as instruments to relate an experience of transcendental reality».

<sup>18</sup> Cfr. Cicero, *Beauty, Fenestrality, Calling*, cit., pp. 77 ss. Per una prima trattazione della bellezza come chiamata cfr. V. Cicero, *Eros, agape e bellezza in von Hildebrand* [2010], “AGON”, 17 (aprile-giugno 2018), pp. 82-83.

<sup>19</sup> Cfr. J. Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978, p. 55 (tr.it. [modificata]: *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 2005, p. 49).

“dentro il lavoro”, in qualche modo, ciò che *presenta* l’opera, e al tempo stesso, è *oltre e contro* essa, come vuole l’etimo di *parà*:

il proteggere-si-dell’opera (*ergon*), dell’*energeia* che non diviene *ergon* se non (in seguito al) *parergon*: non contro l’energia libera e piena e pura e scatenata (atto puro e presenza totale dell’*energeia*, primo motore aristotelico), ma contro ciò che *manca* in essa; non contro la mancanza come negativo possibile o opponibile, vuoto sostanziale, assenza determinabile e bordata (ancora l’essenza e la presenza verificabili), ma contro l’impossibilità di *arrestare* la differenza nel suo contorno.<sup>20</sup>

L’*ergon* diventa tale in funzione dello scontro con il *parergon*, attraverso lo scontro con ciò che manca all’interno della cornice, grazie allo svuotamento (*kenosis*)<sup>21</sup> della cornice stessa. In tal senso, si può dire allora che il *parergon* è il trascendentale degli *erga/dramata* di Rothko, la condizione di possibilità delle sue opere classiche, e, insieme, ciò che questi *erga* primariamente irraffigurano, ciò grazie a cui e in cui tali *dramata*, co(ir)raffigurandosi con un gesto autoreferenziale simile agli enunciati indecidibili di Gödel, parlano di sé e – più

---

<sup>20</sup> Ivi, pp. 92-93 (tr.it. p. 80): «le se-protéger-de-l’œuvre, de l’*energeia* qui ne devient *ergon* que (depuis le) *parergon*: non pas contre l’énergie libre et pleine et pure et déchaînée (acte pur et présence totale de l’*energeia*, premier moteur aristotelicien) mais contre ce qui *manque* en elle; non pas contre le manque comme négatif posable ou opposable, vide substantiel, absence déterminable et bordée (encore l’essence et la présence vérifiables)[,] mais contre l’impossibilité d’*arrêter* la différence en son contour [...]».

<sup>21</sup> Sul concetto di *kénosis* cfr. Cicero, *Sapienza muta*, cit., pp. 112-114; sul rapporto tra *kénosis* e fenestralità cfr. ivi, pp. 57-58.

decisivamente – del *mancante-di-sé*. Le opere di Rothko sono *para-opere*, il suo astrattismo è *para-arte*.

La nozione di *parergon* è sviluppata da Jacques Derrida, nel primo lungo saggio del volume *La verità in pittura* (1978), a partire dalla *Critica del Giudizio*, dove il termine “*parergon*” è usato per indicare ciò che si aggiunge all’opera principale (*ergon*) senza esserne parte essenziale, come la cornice di un quadro, gli ornamenti o i drappaggi nelle sculture. Per Kant, il *parergon* è un’aggiunta esterna che completa o arricchisce un’opera d’arte, ma non è indispensabile alla sua essenza<sup>22</sup>. Esso si situa in una posizione ambigua: non è né completamente interno all’opera, né completamente esterno. Il *parergon* è al confine tra ciò che appartiene all’opera e ciò che non ne fa parte. Commenta Derrida:

Un *parergon* viene di contro, a lato e in più dell’*ergon*, del lavoro fatto, del fatto, dell’opera, ma non cade a lato, esso tocca e coopera, da un certo di-fuori, al di-dentro dell’operazione. Né semplicemente fuori né semplicemente dentro. Come un accessorio che si è obbligati ad accogliere sul bordo, a bordo. È l’a-bordo fin dall’imbordo».<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Cfr. I. Kant, *Critica del Giudizio*, Einaudi, Torino 1999, p. 87.

<sup>23</sup> Derrida, *La vérité en peinture*, cit., p. 63 (tr.it. p. 55): «Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l’*ergon*, du travail fait, du fait, de l’œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l’opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu’on est obligé d’accueillir au bord, à bord. Il est d’abord l’à-bord».

Il *parergon* destabilizza la gerarchia tra *ergon* e contesto: la cornice o l'ornamento non sono meramente accessori, ma giocano un ruolo fondamentale nel definire l'opera stessa. Ad esempio, una cornice influisce su come percepiamo il quadro e, in un certo senso, partecipa alla costruzione del suo significato. Derrida evidenzia, quindi, che il *parergon* sfugge alla logica binaria che oppone interno ed esterno. È marginale ma necessario; non è parte integrale dell'opera, ma contribuisce decisamente a integrarne la percezione e comprensione.

Con Derrida la nozione di *parergon* diventa, quindi, un punto di partenza per riflettere sulla struttura stessa dell'opera d'arte e, più in generale, su qualsiasi sistema chiuso. Ogni sistema, infatti, necessita di una "cornice" che lo delimiti, ma quella cornice è sempre in una posizione ambigua: partecipa alla definizione del sistema, ma non ne fa parte:

La cornice lavora, in effetti. Luogo di lavoro, origine strutturalmente bordata dal plusvalore, cioè debordata su questi due bordi da ciò che essa deborda, la cornice lavora, in effetti. Come il legno. Scricchiola, si deteriora, si disloca proprio quando coopera alla produzione del prodotto, lo deborda e ne consegue.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 87 (tr.it. p. 75): «Le cadre travaille en effet. Lieu de travail, origine structurellement bordée du plus de Valeur, c'est-à-dire débordée sur ces deux bords par ce qu'elle déborde, il travaille en effet. Comme le bois. Il craque, se détraque, se disloque alors même qu'il coopère à la production du produit, le débord et s'en déduit. Il ne se laisse jamais simplement exposer».



Derrida promuove il *parergon* da elemento accessorio e secondario a principio filosofico centrale che riguarda i confini stessi del pensiero e del significato:

Il *parergon*, questo supplemento fuori opera, se ha lo statuto d'un quasi-concetto filosofico, deve designare una struttura predicativa formale, generale, che si possa trasportare *intatta* o *regolarmente* deformata, riformata, in altri campi, per sottometergli altri contenuti.<sup>25</sup>

Si può allora dire che l'opera classica di Rothko non solo incorpora il proprio *parergon*, ma mette anche in scena la liminalità della cornice fenestrata quale arcistruttura predicativa, ossia *inquanto inquanto*<sup>26</sup>: non soltanto l'abolizione di qualsiasi limite tra esterno e interno, ma la possibilità stessa di ogni predicazione e significazione. In Rothko l'opera si configura come momento luminescente della vanità che imborda dall'estantaneo svuotamento della finestra – *kénosis* che si fa tessuto sulla tela e, nello svuotarsi, permette dunque ogni riempimento (nonché ogni vuoto fenomenico):

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 64 (tr.it. p. 56): «Le *parergon*, ce supplément hors d'œuvre, s'il a le statut d'un quasi-concept philosophique, doit désigner une structure prédicative formelle, générale, qu'on peut transporter *intacte* ou *régulièrement* déformée, reformée, dans d'autres champs, pour lui soumettre de nouveaux contenus».

<sup>26</sup> Per l'inquanto come arcistruttura predicativa e medio analogico ricorsivo cfr. Cicero, *Essere e analogia*, cit., §§ 17-18, 21, 25 e 29; sul rapporto tra inquanto e finestra cfr. Id., *Sapienza muta*, cit., pp. 56-58; sull'inquanto come arcisintagma trascendentale cfr. ivi, p. 46.

Qui non c'è alcun mondo esterno, alcun ambiente chiaro da comprendere, alcun luogo o cornice di riferimento. La superficie sembra vuota di contenuto, di azione, di narrazione, in ultima analisi di qualsiasi indizio che la legghi concretamente al mondo degli oggetti. Eppure, questi dipinti *non* sono vuoti.<sup>27</sup>

La cornice come *parergon* viene in genere fuori da un doppio sfondo o fondamento<sup>28</sup>, dal *paries* (la “parete”) e dall'*ergon*. Nel caso di Rothko assistiamo però all'eventuarsi della reiterata irraffigurazione della cornice in (tra) parete e opera. Probabilmente, è proprio per evitare una moltiplicazione *frattalistica* della cornice, un rinvio *ad indefinitum* di questo tipo, che Rothko decide di non apporre cornici intorno alle tele, affinché gli unici *parerga* possano essere quelli irraffigurati.

Dice bene Christopher Rothko che di fronte ai quadri del padre, essendo il pianto la reazione fisica più evidente, si piange non per tristezza, bensì per

---

<sup>27</sup> C. Rothko, *From the inside out*, cit., p. 6: «There is no external world here, no clear environment to grasp, no place or frame of reference. The surface seems void of content, of action, of narrative, ultimately of any cues that would tie it concretely to the world of objects. And yet these paintings are not voids». Il figlio dell'artista riporta a seguire una frase che Michelangelo Antonioni pronunciò a Rothko in un incontro degli anni '60: «I film nothing, you paint nothing», citata da Robert Motherwell nel suo *Eulogy for Rothko* del dicembre 1970 (Robert Motherwell Archive, Daedalus Foundation, New York).

<sup>28</sup> Cfr. Derrida, *La vérité en peinture*, cit., p. 71 (tr.it. p. 62).

commozione (*for being moved*), cioè per trasporto in un luogo nuovo, subconscio: «Questa non è tristezza: questo è significato [*meaning*], sentito intensamente»<sup>29</sup>. Si piange di fronte al puro significato e al *sensus sentitus*, alla pura finestra e possibilitanza di ogni discorso<sup>30</sup> – di fronte al puro Logos o anaLogos (e al suo *significatum*). È un contatto con il divino.

Questo rapporto sublime che si instaura con i dipinti di Rothko spiega l'ambivalente trasporto delle reazioni emotive degli spettatori. Le tele riescono, infatti, nell'erculeo obiettivo di risultare più disturbanti di quelle di Bacon nonostante la totale assenza di riferimenti oggettivi.

L'arte di Rothko è atemporale, rispetto al continuum spazio-tempo. Essa si presenta come evento estantaneo di apertura fenestrata<sup>31</sup>. L'atto ossessivo della sua arte è aprire finestre nella tela, con un gesto metaforicamente più potente di quello attuato da Lucio Fontana con i Concetti Spaziali<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> C. Rothko, *From the inside out*, cit., p. 11.

<sup>30</sup> Cfr. Cicero, *Sapienza muta*, cit., pp. 58 e 115.

<sup>31</sup> Sull'estantaneità dell'evento fenestrato possibilitato dall'attimo improvviso cfr. *ivi*, p. 58; v. *supra*, note 10-11.

<sup>32</sup> Sul rapporto tra l'opera di Rothko e quella di Fontana: AA.VV., M. Auping, a cura di, *Declaring Space: Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein*, Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, 2007.



Henri Matisse, *Nero su marrone* (*Black on Maroon*, 1958)

Il colore, insieme alla *sua* forma, è l'elemento ontico fondamentale dell'opera di Rothko. Ciononostante, rappresenta anche il limite della metaforazione dei dipinti di Rothko all'interno del metaforema della finestra. Sebbene, infatti, essi siano in possesso di una luminescenza del tutto interna<sup>33</sup>,

---

<sup>33</sup> Sulla luminescenza interna cfr. Cicero, *Essere e Analogia*, cit., pp. 13-25.

non si può prescindere dal colore scelto. Questa impossibilità crea per Rothko l'imbarazzo ossessivo di dover ripetere indefinitamente l'azione tecnica che imita la fenestralità. Probabilmente, da questo punto di vista, sono più coerenti le intuizioni di svuotamento e iperspazialità di artisti come Manzoni e Fontana, che, però, non colgono la potenza espressiva del metaforema fenestrato, non irraffigurandolo mai<sup>34</sup>.

Il carattere speculare e luminescente delle opere di Rothko subisce alcune variazioni nell'evoluzione delle opere dagli anni '50 agli anni '60, ultimo periodo di attività dell'artista prima del suicidio. I dipinti si incupiscono nelle tinte e i contorni diventano sempre più definiti, più quadrangolari. La superficie diviene più spessa e opaca, le pennellate scompaiono, e con le pennellate scompare anche il segno del gesto, sempre meno visibile con il passare del tempo. In questo modo va dileguando la luminescenza interna dell'opera, a causa dell'assottigliarsi e ridursi degli strati di colore.

---

<sup>34</sup> Sul rapporto tra l'opera di Rothko e quella di Manzoni: T. Trini, *Mezzo secolo di arte intera*, Johan & Levi, Milano 2009; F. Bonazzoli, *Le versioni di Klein, Rothko, Manzoni*, in «Corriere della Sera», 18 settembre 2011.

Così, con lo spegnimento della luce interna nel passaggio all'ultima fase artistica, è il carattere riflettente dell'opera rothkiana che si perde, provocando nella fruizione un senso di distacco, laddove i quadri degli anni '50 dichiaratamente invitavano all'interno, accoglievano e trasformavano. Eppure, dal mio punto di vista, è proprio questa opacità, in ultima analisi, a rafforzare il carattere speculare dell'opera<sup>35</sup>, uno specchio che, adesso, non apre fenestralmente all'analogia tra le cose, né alla riflessione psicologica dello spettatore, dove il colore si spegne, il ni-ente, come assenza di ogni ente, ritrova nel nulla il proprio lumen sincromico, e procede verso il *nulla, da nulla* – certo, non il nulla del nichilismo: «Se si guarda direttamente nel vuoto di Rothko, tuttavia, la sua pienezza diventa molto più evidente. Non c'è nulla di nichilistico in questi dipinti, nemmeno nelle più austere opere tarde»<sup>36</sup>. In quel nulla, da quel nulla erompe l'esafania senzafigura, estantanea della creazione. Nel vuoto e dal vuoto, l'irraffigurazione dell'attimo improvviso.

La complessa vicenda della dissoluzione della realtà nell'arte figurativa ha portato alle tele di Rothko. La funzione irrealizzante dell'immaginazione artistica

---

<sup>35</sup> Sulla specularità della finestra analogica cfr. Cicero, *Sapienza muta*, cit., p. 57.

<sup>36</sup> C. Rothko, *From the inside out*, cit., p. 51: «If you look squarely into the Rothko void, however, its fullness becomes much more evident. There is nothing nihilistic about these paintings, not even the most austere late works».

di Rothko, cioè la sottolineatura della presentazione dell'oggetto immaginato o raffigurato come assente – secondo la lettura dell'immaginazione in Sartre<sup>37</sup> – ha dissolto ogni *res*, poi, ogni significato, infine, ogni logos, per giungere al trascendentale per eccellenza, la possibilità ultima di ogni realtà e irrealtà, discorso e afasia. La potenza dell'attività di astrazione è stata spinta fino alla quintessenza dell'astrazione stessa, alla quaternità analogica dell'*inquanto*.

Lo specchio delle sue ultime opere, così oscure, ma nondimeno così violentemente sublimi, ci mostra il vuoto nulla della struttura originaria dell'*inquanto inquanto tale* – con tutte le limitazioni (ma anche con tutte le migliori virtù) espressive che l'arte figurativa ha rispetto alla parola filosofica.

---

<sup>37</sup> Cfr. J.P. Sartre, *L'immaginario*, Einaudi, Torino 2007, pp. 199 ss.



La *Rothko Chapel* a Houston (1971)

Da questo punto di vista è paradigmatico l'esempio della Cappella Rothko a Houston, un vero e proprio tempio eretto alla nullità divina. Nella cappella dominano una freddezza e un vuoto senza eguali. Dai dipinti non proviene nulla, dall'architettura meno che mai. Christopher Rothko riferisce<sup>38</sup> delle crisi esistenziali che provoca il trovarsi immersi nella propria solitudine di fronte a se

---

<sup>38</sup> Cfr. C. Rothko, *From the inside out*, cit., p. 38, e Id., *An Intimate Dialogue: Rothko's Studio and His Chapel*, in *Revisiting the Rothko Chapel*, Brepols, Turnhout 2020.



stessi all'interno della Rothko Chapel, come se la cappella avesse tendenzialmente una ragion d'essere di natura angosciante – e, dunque, di inclinazione protoheideggeriana alla *chiamata* della coscienza dell'esserci verso la vita autentica. Invece, qui il vuoto esprime lo svuotamento alla massima potenza, una kenosis che non può non dirsi divina, l'aprirsi fenestrato della forza analogica e il sorgere estantaneo della nigrescenza interna alla cornice, luce nera che proviene dal nulla che feconda l'essente.

Christopher Rothko racconta dell'esperienza di due ore all'interno della cappella in perfetta solitudine, prima dell'apertura al pubblico. Lungi dal cadere in una trance meditativa, il figlio dell'artista riferisce della volontà impellente di fuggire. Ritengo che questo desiderio sia dovuto all'insopportabile assenza di oggetti e significati, essendo presente unicamente l'irraffigurazione stessa della possibilità di ogni significato, lo svuotamento speculare-fenestrato opaco e nullificante dall'inquanto *inquanto tale*. La significazione, l'emozione, umane troppo umane, si scontrano con la più classica delle paure, quella del vuoto: «Ero in una stanza piena di specchi – specchi scuri, immobili – e mi trovavo nel loro punto di coincidenza, così che tutti riflettevano su di me»<sup>39</sup>. È necessario

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 39: «I was in a room full of mirrors – dark, unwavering mirrors – and I was standing at their point of coincidence so that they were all reflecting back on me».

sottolineare il ruolo del silenzio, splendidamente colto, come vuoto uditivo, dall'opera seminale di Morton Feldman *Rothko's Chapel*. Lungi da ogni contrappunto *orizzontale*, l'obiettivo del compositore sembra essere quello di ritrovare nell'interscambio vicendevole delle voci degli strumenti quella verticalità diretta al paradiso<sup>40</sup>, interessata al suono in sé – in vista di quell'esperienza dell'astratto comune a Feldman e Rothko – e alla dissoluzione del tempo, tramite la dilatazione e il riposo sospeso delle note.

Se può essere, dunque, psicologicamente corretto sostenere che chi entra nella Cappella Rothko debba dare forma al silenzio e ai murali per riempire quel vuoto, è anche necessario sottolineare che quello svuotamento del reale permette il tradursi esafanico del silenzio *inquantico* tramite la sintassi proporzionale, mantra intorno al quale l'artista americano ha pensato lo spazio e le opere. Inquanto tale, la Cappella è l'irraffigurazione *non plus ultra* del trascendentale dei trascendentali.

---

<sup>40</sup> Cfr. M. Feldman. *Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964-1987*, Hyphen Press, London 2006, p. 17.

Brice Marden parla di “presenze”<sup>41</sup>, ed effettivamente, come ogni opera, anche tutto ciò che sta dentro la cappella è presente, sebbene ogni suo oggetto e il suo stesso assetto architettonico richiamino l’assenza. La cappella è un essente complesso in cui si riverbera intensamente la pro-vocazione dal nonessente – ovvero, è la *pre-senza* di una irraffigurabilità.

Rothko ha a che fare con l’indicibile, oltre ogni possibile raffigurazione, finanche oltre ogni possibile logos – così come il Beato Angelico, che per certi versi è precursore dell’astrattismo. Infatti, la possibilità aperta dall’intima luce fenestrata dell’*Annunciazione* al Convento di S. Marco a Firenze è di *lasciar andare via la conoscenza datuale* – delle opere, della storia dell’arte, delle immagini raccontate – per *farsi immergere dal luore irraffigurale della scaturigine stessa, eminentemente ana-Logica, del conoscere e dell’amare*. Il bianco che esonda l’affresco non è un oggetto, sebbene reale colore, sebbene reale muro – quel bianco è molto più vicino al vuotamento dinamico da cui s’attende un eventuarsì improvviso. Si offre così alla fruizione: pura apparizione

---

<sup>41</sup> Brice Marden, *About Painting and What It Can Do*, Lecture, Rothko Chapel, January 29, 2011. <https://rothkochapel.org/experience/events/event/the-rothko-chapel-and-the-transformative-power-of-art-a-series/>

luminescente che annuncia la Luce a venire (e già venuta), ben al di qua e al di là di ogni emozione, nozione, raffigurazione, persino narrazione biblica:

Se il *visibile* o il *leggibile* non sono stati la forza del Beato Angelico, è proprio perché egli si occupava dell'*invisibile* e dell'*ineffabile*. Se tra l'angelo e la Vergine vi è il nulla, è perché è il *nulla* che porta testimonianza dell'*ineffabile* e dell'*irrappresentabile* voce divina alla quale, così come la Vergine, anche l'Angelico doveva sottomettersi del tutto.<sup>42</sup>

Di un nulla *analogo* è testimone l'opera di Mark Rothko.

---

<sup>42</sup> G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, De Minuit, Paris 1990, p. 24 (tr. it. *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, Mimesis, Milano 2016, p. 36): «si le visible ou le lisible n'ont pas été le fort de Fra Angelico, c'est qu'avec l'invisible et l'ineffable, justement, il était à son affaire. S'il n'y a rien entre l'ange et la Vierge de son Annonciation, c'est que le rien portait témoignage de l'ineffable et de l'infigurabile voix divine à laquelle, comme la Vierge, Angelico devait se soumettre tout entier...».

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., M. Auping, a cura di, *Declaring Space: Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein*, Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, 2007.
- D. Anfam, *Abstract Expressionism*, Thames & Hudson, London 1990.
- D. Anfam, D. Ashton, C. Rothko, *Image of the Not-Seen: Search for Understanding*, Rothko Chapel, Houston 2007.
- M. Auping, *Abstract Expressionism: The Critical Developments*, Harry N. Abrams, New York 1987.
- J. Baal-Teshuva, *Mark Rothko: Pictures as Drama*, Taschen, Köln 2003.
- G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante e la psicoanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari 1973.
- F. Bonazzoli, *Le versioni di Klein, Rothko, Manzoni*, in «Corriere della Sera», 18 settembre 2011.
- A. Chave, *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*, Yale University Press, New Haven 1989.
- V. Cicero, *Beauty, Fenestrality, Calling. A Contribution to the Current Aesthetic Debate*, «AGON», 42 (luglio- settembre 2024).
- V. Cicero, *Detective del tempo. Bachelard, l'istant, l'exaiphnes platonico*, Introduzione a G. Bachelard, *Dialettica della durata*, Bompiani, Milano 2010.
- V. Cicero, *Eros, agape e bellezza in von Hildebrand* [2010], «AGON», 17 (aprile- giugno 2018).
- V. Cicero, *Essere e Analogia*, Nuova edizione aumentata, Morcelliana, Brescia 2024.
- V. Cicero, *Istante, durata, ritmo*, Vita e Pensiero, Milano 2007.
- V. Cicero, *L'immagine come finestra. A proposito di Über die Sixtina di Martin Heidegger*, «Studi di estetica», 33 (2006).
- V. Cicero, *Sapienza muta*, Morcelliana, Brescia 2023.
- J. Derrida, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 2005.

- G. Didi-Huberman, *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, Mimesis, Milano 2016.
- M. Feldman. *Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964-1987*, Hyphen Press, London 2006.
- I. Kant, *Critica del Giudizio*, Einaudi, Torino 1999.
- B. Marden, *About Painting and What It Can Do*, Lecture, Rothko Chapel, January 29, 2011. <https://rothkochapel.org/experience/events/event/the-rothko-chapel-and-the-transformative-power-of-art-a-series/>.
- C. Ross (a cura di), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Harry N. Abrams, New York 1990.
- C. Rothko, *An Intimate Dialogue: Rothko's Studio and His Chapel*, in "Revisiting the Rothko Chapel", Brepols, Turnhout 2020.
- C. Rothko, *From the inside out*, Yale University Press, New Haven & London 2015.
- M. Rothko, *I romantici sentivano l'esigenza*, in Id., *Scritti*, Abscondita, Milano 2002.
- M. Rothko in S. Rodman (ed.), *Conversations with Artists*, Capricorn Books, New York 1961.
- J.P. Sartre, *L'immaginario*, Einaudi, Torino 2007.
- F. Tedeschi, *La Scuola di New York. Origini, vicende e protagonisti*, Mondadori Electa, Milano 2006.
- T. Trini, *Mezzo secolo di arte intera*, Johan & Levi, Milano 2009.