

Senza titolo... o senza contenuto?<sup>1</sup>  
*Jacques Fontanille*

### 1. Introduzione

Proust spiega la riuscita estetica di Elstir con “lo sforzo (da questi) compiuto per spogliarsi, di fronte alla realtà, di tutte le sue nozioni di intelligenza” (Proust 1954, p. 443). In questo modo, farsi “ignorante” diventa per il pittore un gesto di “probità”; più precisamente, si tratta di rinunciare al “nome” delle cose, perché “i nomi che designano le cose rispondono sempre a una nozione dell’intelligenza, estranea alle nostre vere impressioni e che ci costringe a eliminare da esse tutto quanto non si riferisce a quella nozione” (p. 438). Benché questo discorso sia fortemente ispirato dall’impressionismo, nondimeno esprime una sorta di “morale dell’estetica” che, in certo qual modo, la semiotica odierna ha fatto propria: ancor prima di stabilire le categorie costitutive del discorso bisognerebbe riconoscerne lo zoccolo sensibile a partire dal quale le interpretazioni si dispiegano.

In materia di semiotica visiva, questa “morale” della descrizione diventa pressoché un obbligo, specie quando il quadro sfugge a un riconoscimento figurativo iconico, poiché è possibile accedere al suo contenuto solo ed esclusivamente attraverso ciò che è dato a vedere. Concretamente, il quadro di Rothko, *Untitled*, del 1951 (tav. VIII)<sup>2</sup> – che in questa sede sarà l’oggetto del nostro interesse – potrebbe essere analizzato a partire da ciò che sappiamo del pittore, della sua produzione e dei discorsi che l’artista ha fatto su di essa. Al contrario e in modo provvisorio, davanti a un dipinto che, malgrado tutto, resta profondamente enigmatico, prenderemo le parti dell’ignoranza. Sperimentare un metodo significa innanzi tutto interrogarsi su quello che può rivelare nei confronti di un oggetto di cui non si conosce nulla; e in seguito significa mostrare come possa rivelare qualcosa di più che una semplice lettura intuitiva, “filologica” e “colta”.

Il viaggiatore incolto, nondimeno, non è un viaggiatore privo di bagagli: deve munirsi di un minimo di ipotesi per tracciare un itinerario. In quest’ottica, ci accontenteremo di fare tre ipotesi preliminari, imposte dalla rinuncia a qualsiasi informazione circa le “intenzioni” conscie o inconscie del pittore.

Le ipotesi  
di lavoro

*i.* La prima concerne l’intenzionalità del sensibile in generale: risiederà nell’imperfezione della presa, nell’incompletezza, nell’errore, nell’insoddisfazione o nell’inquietudine che suscita l’esame del quadro nell’insieme o nei dettagli. Come ben si sa l’imperfezione sensibile è contemporaneamente l’alimento di cui si nutre la dinamica cognitiva dell’esplorazione, la fonte even-

L'imperfezione  
del sensibile

tuale delle categorizzazioni e la faglia di cui si coglie l'emozione estetica per edificare dei mondi passionali significanti.

*ii.* La seconda concerne l'intenzionalità categoriale (o "figurale"): al momento della descrizione sono messe in gioco delle categorie per tentare di stabilizzare o di desensibilizzare gli effetti dell'inquietudine, dell'incompletezza e dell'imperfezione. Il rischio sarà allora quello di trasformare il discorso (pittorico, nel nostro caso) in una combinatoria insignificante: così come il racconto folklorico non è un'agglutinazione di motivi improntati alla tradizione, anche il quadro non è una giustapposizione o una sovrapposizione di motivi formali stabiliti dalle categorizzazioni. Il discorso diventerà significativo solo al momento delle trasformazioni che vi disegnano un "orientamento". La concezione di un senso percepibile solo nelle sue trasformazioni ritrova, in qualche modo, a livello categoriale, il principio dell'imperfezione, molla della dinamica sensibile. Il quadro allora si organizza attorno a differenze di potenziali, definendo gli "attanti posizionali" della sintassi figurale, tra i quali si delineano dei percorsi.

La svolta  
modale

A questo riguardo, e per evidenti ragioni, si potrebbe osservare che la semiotica pittorica si è fermata allo scarto della "svolta modale" degli anni Ottanta: è particolarmente difficile, in special modo per la pittura astratta, identificare dei contenuti modali. Ora, la generalizzazione dell'analisi modale ha permesso un'estensione dell'analisi dinamica e trasformazionale, alla quale la pittura astratta si è da lungo tempo sottratta. Sembrerebbe che le "differenze di potenziale", in particolare cromatiche, possano giocare riguardo alla semiotica pittorica lo stesso ruolo che la modalizzazione gioca riguardo agli altri tipi di discorso e contribuire a ridefinirne l'intenzionalità.

*iii.* La terza ipotesi interessa il contenuto di ciò che chiameremo "semiomatica del visibile": lungi dall'esaurire la semiotica visiva in quanto tale, la semiotica del visibile si fonda, come dice lo stesso nome, sulla modalizzazione del soggetto della percezione e dello spazio che questi deitizza; si dispiega, come al contrario non dice lo stesso nome, sotto forma di configurazione della luce, comprendendo luminosità, cromatismi, materie e illuminazioni. Solitamente ci si interroga sul modo in cui lo spazio (a due o a tre dimensioni) viene riempito e strutturato dal piano dell'espressione del quadro; come se questo spazio esistesse anteriormente alle operazioni che lo costituiscono e indipendentemente da esse. In questa sede, al contrario, ci si domanderà piuttosto: come lo spazio è reso visibile? In che cosa le proprietà della luce vi partecipano?

La semiotica  
del visibile

A queste tre ipotesi di lavoro aggiungiamo un principio di metodo proposto da Jean-Marie Floch (1985) nel suo studio su *Composizione IV* di Kandinsky: un quadro appartiene a una serie, e ben inteso all'insieme delle opere di un pittore, opere che possono essere trattate alla stessa maniera di una serie di miti, ossia come un gruppo di trasformazioni. Anche in questo caso, si tratta di sostituire le "intenzioni" dell'autore con l'"intenzionalità" che è al lavoro nella serie di quadri<sup>3</sup>. Si tratta, di fatto, di un'altra maniera di ritrovare nella pittura il principio delle trasformazioni intenzionali, ma, questa volta, sul piano dell'intera opera.

## 2. Segmentazione

La segmentazione è, secondo la tradizione, la prima operazione cui dovrebbe essere sottoposto un oggetto semiotico, con la speranza di scoprire in tale occasione le opposizioni pertinenti e con la preoccupazione di fondare la successiva analisi su criteri formali oggettivi. Ma così concepita la segmentazione occulta il primo problema da risolvere: la conversione di un fenomeno in oggetto di conoscenza. L'instaurazione dell'oggetto inizia effettivamente con la totalizzazione delle parti che le prime impressioni sensibili vi reperiscono: dunque, ancor prima di segmentare, è necessario assemblare il tutto!

A una prima osservazione, il dipinto di Rothko presenta quattro aree colorate orizzontali: dall'alto verso il basso, un'area bruno-nera, una beige chiaro, una ocra aranciato, e una rosso-arancio. La "pressione gestaltica", come direbbe Fernand Saint-Martin (1987a; 1987b; 1990), invita a distinguere figure e fondo<sup>4</sup>: così facendo l'area centrale ocra apparirebbe allora come il fondo, individuabile sui bordi continui della cornice e al centro, sulla quale si stagliano le altre tre aree. Ma questa ipotetica distribuzione – alla quale per il momento ci atterremo – si basa sul fatto che l'area ocra non solo occupa la parte centrale, ma separa contemporaneamente anche ciascuna delle altre aree dalle altre due e della cornice: separa, e di conseguenza, unisce.

L'articolazione  
mereologica

Il processo mereologico si fonda dunque su due "imperfezioni" immediatamente percepibili:

*i.* le quattro aree sono di taglia e di colore diversi, e i loro bordi non sono sovrapponibili (dentellati in alto, lineari nel mezzo o ondulati in basso), e

*ii.* una fra esse, quella ocra, è la sola a presentare dei bordi comuni con le altre tre e con la cornice. Pertanto, l'area ocra apparirà come una parte il cui orientamento verticale (il rettangolo allungato del formato quadro) e il suo carattere inglobante, la rendono irriducibile alle altre tre, di forma oblunga orizzontale e inglobate dalla prima.

In un primo tempo, la totalità del quadro sarà definita come un "agglomerato": infatti, una parte di un genere topologico diverso da quello delle altre tre assicura l'unità dell'insieme<sup>5</sup>.

È solo in questo momento che una terza imperfezione appare: ognuna delle quattro aree comprende zone colorate con il tono di un'altra area: quella bruna presenta, sul bordo sinistro e su quello inferiore, due bande più chiare, tendenti all'ocra; quella beige è anch'essa bordata, in alto e a sinistra, di bruno; il bordo superiore dell'area rosso-arancio presenta una sottolineatura beige chiaro in due punti; infine, due strisce rosse verticali inquadrano la parte centrale dell'area ocra. Si noterà immediatamente come ogni area "tipo" sia contaminata due volte sui bordi, una volta in modo netto e un'altra in modo attenuato, dal momento che, nel luogo in cui compare, il tono contaminante può essere più o meno fuso con il tono dominante.

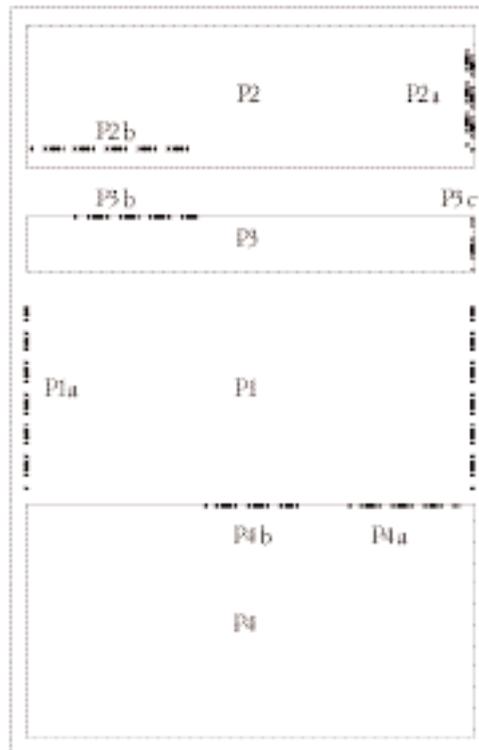
Le  
contaminazioni  
cromatiche

Infine, una quarta imperfezione viene a perturbare il dispositivo: delle tracce rosse o ocra (?) compaiono nella trama del bruno, delle tracce rosse o ocra (?) nella trama del beige, e delle tracce beige nella trama del rosso<sup>6</sup>.

Ogni area risulta così essere, in qualche modo, “contaminata” dal tono di almeno uno dei colori delle altre tre, e, di conseguenza, viene a essere composta da quattro parti: P (l’area nel suo insieme), Pa (la contaminazione evidente sul bordo), Pb (la contaminazione fusa sul bordo) e Pc (la contaminazione nella trama). Se si attribuisce un numero a ciascuna delle quattro aree: 1 a quella ocra, 2 a quella bruno nera, 3 a quella beige chiaro e 4 a quella rosso-arancio<sup>7</sup>, si ottiene il seguente dispositivo:

- P1: (P1a + P1b), per contaminazione del tono di P4;
- P2: (P2a + P2b + P2c) per contaminazione del tono di P1 e di P4;
- P3: (P3a + P3b), per contaminazione del tono di P2, e (P3c), per contaminazione del tono di P1 o di P4;
- P4: (P4a + P4b + P4c), per contaminazione del tono di P3.

La contaminazione è ciclica: P1 contamina P2, che contamina P3, che contamina P4, che contamina P1... (schema 1).



Schema 1.

In termini mereologici, ogni parte del tutto comprende, oltre al tipo cromatico che la definisce in opposizione agli altri, tre sottoparti rassomiglianti a una

o due parti del tutto. Questa sorta di *mise en abîme*<sup>8</sup> è formalmente paragonabile a quella che, con le dovute proporzioni, tramite la procedura del *débrayage*, consiste nell'evocare succintamente, all'interno di un segmento narrativo omogeneo, i fatti appartenenti a un altro segmento narrativo relativo a un'altra enunciazione o un altro punto di vista; si parlerebbe allora di "messa in prospettiva" enunciazionale.

Di fatto, la ricorrenza degli stessi toni a livelli di elaborazione mereologica differenti provoca anche qui una "messa in prospettiva", dal momento che il soggetto della percezione si interroga sull'identità di un tono che appare contemporaneamente nella dipendenza diretta dal tutto e nella dipendenza da una delle sue parti. Inoltre, questa ricorrenza fortemente costretta da una sorta di declinazione (bordura sicura + bordura fusa + trama) suscita un effetto di referenza interna, comparabile a quella di una citazione o di un'anafora, poiché le sottoparti "contaminate" non sono interpretabili come tali che per la referenza al tono dell'area principale. Come ogni *débrayage*, anche questo è "autenticante", perché la ripresa "a eco" del tono di ogni area nelle altre tre conforta sul piano cromatico, analogamente all'"agglomerazione" sul piano topologico, il carattere "necessario" del dispositivo di insieme.

L'assemblaggio della totalità del quadro, di conseguenza, si realizzerà in tre momenti:

Il sistema  
plastico

*i.* identificazione delle quattro aree più salienti, grazie alla regolarità della loro forma e del loro cromatismo;

*ii.* unificazione del dispositivo sotto forma di un'"agglomerazione", grazie all'area ocra, che ingloba e che unisce le altre tre;

*iii.* referenzializzazione del dispositivo attraverso una disseminazione del tono di ciascuna area principale all'interno di almeno una delle altre tre.

Di conseguenza, la segmentazione propriamente detta si fonderà sulla distribuzione delle opposizioni cromatiche, sull'orientamento verticale e orizzontale delle aree e sulla presenza o l'assenza di bordi comuni. È necessario notare a questo riguardo l'ambivalenza dell'area ocra trattata nello stesso tempo come area verticale e inglobante dal punto di vista dell'"agglomerazione", e come area orizzontale dotata di due bordi laterali rossastri, dal punto di vista della "referenzializzazione". In relazione alla segmentazione, ci sarebbero qui due unità distinte: una P1, di rango superiore alle altre aree in quanto parte responsabile dell'"agglomerazione", e l'altra P1', l'area ocra di rango uguale alle altre, in virtù della messa in prospettiva.

Il rilevamento  
delle  
opposizioni

### 3. *La sintassi del visibile*

Altrove abbiamo mostrato che le "speci visibili" derivate a partire dalla luce sono quattro: gli effetti di luminosità, gli effetti di cromatismo, gli effetti di illuminazione, gli effetti di materia (Fontanille 1995). Sembrerebbe che ciascuno di questi effetti si basi su una struttura attanziale e topologica specifica<sup>9</sup> e che l'at-

tualizzazione di ognuno di loro si realizzi in parte a detrimento di quella degli altri, particolarmente quella della luminosità e dell'illuminazione, a spese del colore e della materia e viceversa. Dal punto di vista del metodo, si tratta sempre di sapere "da dove iniziare", poiché la decisione inaugurale condiziona il dispiegarsi dell'analisi. La procedura di segmentazione ha messo in evidenza la preminenza del colore nell'organizzazione mereologica del quadro; si può tentare, a titolo di ipotesi, di esplorare questa strada: il colore conserva questa posizione dominante nella sintassi del visibile?

La coerenza  
interna  
al quadro

A prima vista, tutti i toni di questo quadro sembrano derivare da una stessa base cromatica. Almeno questa sarà la nostra ipotesi, con la preoccupazione di ritrovare un'eventuale strategia di coerenza, che poggierebbe allora su una tassonomia cromatica ragionata, e che permetterebbe di concepire l'insieme come un gruppo di trasformazioni in seno alla configurazione della luce<sup>10</sup>.

La base cromatica potrebbe essere caratterizzata come /bruno/, a titolo virtuale e non rappresentata nel quadro; potrebbe essere definita come mescolanza del rosso e del suo complementare (R + C). Si tratterebbe dunque di un termine complesso, dal momento che può essere articolato secondo due dominanze: [R > C] e [C > R]. Inoltre, ognuna delle dominanti potrebbe essere modificata:

*i.* sia per saturazione (indicata con: ■) e sia per desaturazione (indicata con: □) di uno dei suoi componenti, e

*ii.* sia per saturazione o desaturazione dell'insieme.

Infine, il risultato di queste operazioni può essere:

*i.* sia illuminato (indicato con: ○),

*ii.* sia oscurato (indicato con: ●): la luminosità allora svolge il suo compito a detrimento dei cromatismi.

L'area ocra corrisponderebbe, in questa prospettiva, alla forma neutra della dominanza [R > C]. Ovvero:

$$P1 = [R > C].$$

L'area nera corrisponderebbe all'altra dominanza [C > R], di cui la componente [C] sarebbe saturata (indicata con: "C ■") e il cui insieme sarebbe a sua volta saturato (indicato con: [ ] ■), poi oscurato (indicato con: [ ] ●). Ovvero:

$$P2 = [C \bullet > R] \blacksquare \bullet.$$

La area bianca, con tracce di rosso, sarebbe ottenuta per desaturazione (indicata con: [ ] □) e illuminazione (indicata con: [ ] ○) della dominanza [R > C], nella quale il rosso sarebbe saturo (indicata con: "R ■"). Ovvero:

$$P3 = [R \blacksquare > C] \square \circ.$$

L'area rossa risulta solo dalla saturazione del componente [R] nella dominanza [R > C]. Ovvero:

$$P4 = [R \blacksquare > C].$$

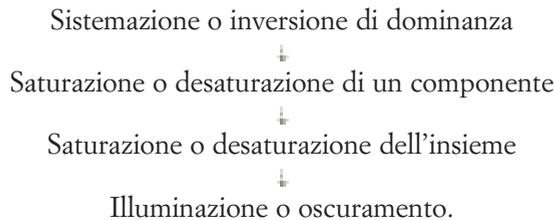
Un primo esame, sebbene veloce, mostra che i toni sono ottenuti attraverso trasformazioni a catena, la cui sequenza è dettata dal numero delle operazioni cumulate. È così che le aree ocra, bianca e rossa possono essere messe in sequenza, in base al seguente principio:

$$\begin{matrix} [R > C] \rightarrow [R \blacksquare > C] \rightarrow [R \blacksquare > C] \square \rightarrow [R \blacksquare > C] \square \circ \\ P1 & P4 & \emptyset & P3 \end{matrix}$$

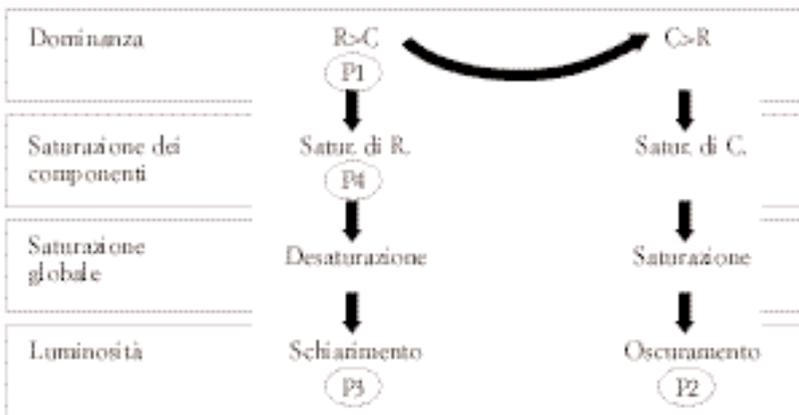
In compenso, per giungere all'area nera, un'altra sequenza è necessaria:

$$\begin{matrix} [R > C] \rightarrow [C > R] \rightarrow [C \blacksquare > R] \rightarrow [C \blacksquare > R] \bullet \rightarrow [C \blacksquare > R] \blacksquare \bullet \\ P1 & \emptyset & \emptyset & \emptyset & P2 \end{matrix}$$

La catena delle operazioni può essere così stabilita:



Il gruppo di trasformazioni dell'insieme dei cromatismi del quadro può allo prendere la forma del diagramma dello schema 2.



Schema 2

I percorsi più complessi corrispondono agli effetti di contrasti più forti (per esempio, il percorso [P1 → P2], o quello [P2 → P3]); inversamente, i percorsi

più corti segnalano i contrasti più deboli (per esempio, il percorso [P1 → P4], o quello [P4 → P3]).

Va notato che, rispetto alla segmentazione precedente, l'area ocra trova una conferma del suo ruolo particolare, poiché da area inglobante e legante, diviene qui il luogo cromatico più neutro, a partire dal quale le due sequenze di operazioni divergono e si ordinano in modo quasi simmetrico.

Inoltre, i due anelli mancanti, dal lato della dominanza [C > R] (dei "bruni" medi, privi del valore di luminosità)<sup>11</sup>, permettono di misurare il disequilibrio della sintassi, in modo tale che il contrasto che ne deriva appare – proprio perché il percorso che porta all'area nera non viene scandito da tappe intermedie – come un "insorgere" (un "sopravvenire") dell'area che segue a partire da quella antecedente. La medesima osservazione è valida, sebbene con gradualità minore, anche per l'area bianca. Tali "insorgenze" più o meno marcate, insomma, potrebbero essere descritte come delle accelerazioni del processo di generazione di ognuna delle aree cromatiche a partire dalle altre: il passaggio dall'ocra al rosso risulterebbe rallentato, quello dal bianco al nero brutalmente accelerato. Nel caso particolare, la "velocità" non viene a identificarsi né con quella di un occhio che associa i rettangoli fra loro, né con quella di un "organo mentale" che tenta di ricostruire le transizioni, al contrario si identifica con quella dello stesso oggetto semiotico, la cui morfologia cromatica accelera o rallenta la transizione fra le aree.

Le velocità di trasformazione

#### 4. Potenziali, velocità e profondità

Dal punto di vista paradigmatico, le diversità fra le aree risultano tanto più significative quanto maggiore è il numero dei tratti differenziali che le oppongono. Dal punto di vista sintagmatico, i contrasti tra le aree possono essere formulati come delle velocità di transizione variabili. In definitiva, sarebbe come dire che le diverse morfologie cromatiche determinano delle differenze di potenziale tra le aree, e che queste *differenze di potenziale* aumentano in ragione delle variazioni strutturali che separano queste morfologie. Così, se si accetta di introdurre il tempo nello spazio pittorico, ne consegue che la velocità di transizione risulta tanto più elevata quanto maggiore è la differenza di potenziale, e viceversa.

Nel dipinto di Rothko, un altro fenomeno viene a interferire con le differenze di potenziale che abbiamo introdotto per interpretare i diversi percorsi che portano da un cromatismo all'altro. Infatti, la maggior parte delle operazioni riguarda i toni: inversioni di dominanza, saturazione o desaturazione; ma ce n'è una che, qualitativamente, fa cambiare di categoria: con lo schiarimento o lo scurimento non vengono più chiamati in causa i valori cromatici, bensì quelli luminosi.

Saturazione e desaturazione

Ora, a differenza del cromatismo, che situa delle aree all'interno di uno spazio di distribuzione delle energie, che immobilizza e localizza l'energia luminosa in una determinata specie cromatica e all'interno di un luogo delimitato, la luminosità ha la vocazione di agire sulla totalità dello spazio. Anche laddove il cromatismo mette in gioco, contemporaneamente, la circolazione della luce tra una sorgente e un bersaglio e la reazione/assorbimento di un'area

bersaglio, la luminosità non mette in gioco altro che l'apparizione e la sparizione di un attante (che si traduce nella catastrofe cosiddetta a "piega"); questa apparizione certo può essere più o meno intensa, ma le variazioni di intensità non hanno altra prospettiva (altro "divenire") se non quella di un'apparizione o di una sparizione.

Ciò significa che nei cromatismi di P2 e P3, caratterizzati rispettivamente da un massimo di scurimento e di schiarimento, alla differenza di potenziale cromatico si aggiunge un cambiamento qualitativo che sovradetermina il contrasto con le altre aree; con la luminosità, compare una nuova fonte di potenziale, in cui i valori cromatici risultano in parte neutralizzati.

Ora, che cosa succede per quanto riguarda l'osservatore? Egli è alla ricerca del senso, dell'effetto di senso del dipinto. La maniera più generale di caratterizzare questa ricerca è di intenderla come una strategia di messa in coerenza, basata sul postulato minimale secondo il quale, laddove vi è discorso, laddove vi è senso, "tutto è strettamente collegato". Le differenze di potenziale, le accelerazioni e le rotture qualitative perturbano questa ricerca della coerenza, e i tentativi di "assemblaggio" mereologico sulla superficie del quadro – come si diceva più sopra – conducono inevitabilmente a un'impasse: man mano che la costruzione si precisa, la coerenza si disfa da ogni parte.

È per questo che la terza dimensione diventa necessaria all'osservatore per ritrovare un minimo di coerenza. La maggior parte delle ricerche di Rothko sui rettangoli giustapposti/sovrapposti sollecitano questa "pressione della coerenza": non potendo trovarla in un unico piano, l'osservatore prova a stratificare il quadro. In un determinato dipinto, quindi, le velocità di transizione più significative (o i "percorsi" più lunghi relativi alle operazioni cromatiche) verranno interpretate come cambiamenti di strato, e di conseguenza le differenze di spessore tra gli strati si fonderanno su differenze di potenziale maggiori. Si potrebbe nuovamente invocare a questo punto la "pressione gestaltica", che incita a disporre delle figure su un fondo. Ma questo significherebbe confondere la domanda con la risposta. La domanda è: "In che modo l'osservatore è indotto a costruire delle figure e un fondo?", e una delle risposte potrebbe essere: "A partire dalle diverse velocità di transizione tra le aree". La posta in gioco non è trascurabile, poiché si tratta finalmente di tentare di articolare le strutture plastiche con i primi abbozzi di un'"attribuzione di senso".

È necessario precisare, poiché la confusione al riguardo è frequente, che i "piani" non corrispondono agli "strati"<sup>12</sup>: un "piano" rappresenta un piano di profondità costruito dall'osservatore per disporre sulla terza dimensione elementi che appaiono incompatibili in uno spazio a due dimensioni<sup>13</sup>, uno "strato" è una superficie di colore che corrisponde a un momento della realizzazione del quadro e che il pittore può rendere visibile grazie al trattamento delle trasparenze e dei margini. Così, ad esempio, l'area nera si rivela essere uno strato sovrapposto all'area ocra, dato che l'attrito del pennello lascia intuire, dietro la trama del bruno nero, all'interno dell'area (in basso a sinistra) e sul margine (in alto e a destra), il tono più caldo e più chiaro dell'area ocra.

Nella prospettiva dell'enunciatario, i piani interessano la *profondità* suggerita all'osservatore, il quale tenta di integrare lo spazio del quadro con quello del proprio campo di presenza. Gli strati, invece, nella prospettiva dell'enunciante, appartengono alla *testura*, iscrivendo nella materia pittorica le tracce

Il ruolo  
dell'osservatore

La costruzione  
figura/sfondo

L'opposizione  
strati/piani

dell'attività di produzione. Di fatto, i giochi di strati attualizzano discretamente – nel momento in cui l'osservatore tenta di interpretarli appunto come strati – un terzo “stato” della luce: quello degli effetti di materia. Dal momento che la “testura” materiale in questione non coincide con quella della materia pittorica, bensì con quella prodotta attraverso una relativa permeabilità visiva dei piani fra loro, all'interno e sul margine, questa viene a essere reinterpretata nel sistema dei “piani”, questa volta, però, come la traccia materiale di un ostacolo parzialmente superabile che sarebbe contrapposto alla luce colorata emanata dal piano soggiacente.

Questi due modi di sovrapposizione delle aree nella terza dimensione, i “piani” e gli “strati”, si distinguono nel contempo per il loro modo di costruzione (*spazio fenomenologico vs tempo della produzione*), per l'istanza che li assume (*enunciatario vs enunciante*) e per lo statuto semantico della terza dimensione (*profondità vs testura*); e per questo i due tipi di sovrapposizione delle aree possono anche conciliarsi, contraddirsi o costringersi reciprocamente all'interno del medesimo quadro.

Prendiamo in esame, ad esempio, la relazione tra l'area ocra e quella rossa: la relazione di inclusione si accontenterebbe di una interpretazione all'interno di un unico piano, dovuta alla possibilità di considerare l'area rossa come contornata da quella ocra. Ma il margine superiore beige chiaro (la cui transizione in termini di cromatismo e di luminosità equivale a quella osservata tra P4 e P3) costringe ad annullare il dispositivo, e quindi a supporre che l'area rossa si trovi su un piano sovrapposto a quello dell'area ocra: di fatto, la transizione lenta tra l'ocra e il rosso (come nel caso dei bordi inferiore, destro e sinistro) viene qui sostituita da una duplice transizione rapida, nello specifico dal contrasto di luminosità.

La collusione  
strati/piani

Ma, d'altro canto, tutto concorre a farne anche degli “strati”; la linea incerta del margine, la presenza, rada ma indiscutibile, del fondo ocra (due macchie a sinistra, qualche linea sfumata a destra) suggeriscono che l'area rossa è stata dipinta sopra l'area ocra. Inoltre, nella misura in cui il margine chiaro si diffonde leggermente (come uno strato molto localizzato) sull'area ocra, quest'ultima non può che rappresentare lo strato inferiore, sul quale compare localmente il margine beige chiaro, al di sopra del quale si situa l'area rossa. La collusione tra strati e piani qui non lascia dubbi<sup>14</sup>.

Allo stesso modo, la pressione che induce a disporre l'area nera e quella ocra su due piani differenti può essere concepita come risultante della necessità di dissociare in due piani due zone tra le quali la velocità di transizione è massima: un lungo percorso di trasformazioni cromatiche, così come un'operazione concernente la luminosità, le separano irriducibilmente. Anche in questo caso – come abbiamo già osservato – il fondo ocra appare da dietro, portando a riconoscerci due strati. Tuttavia, il contrasto di colore e di luminosità inviterebbe a immaginare l'area nera su un piano dello sfondo, apparendo come in una “finestra” oscura dell'area ocra: questa ipotesi viene immediatamente invalidata dalla disposizione a strati, poiché l'area nera sembra ricoprire quella ocra (in modo imperfetto, ma è proprio l'imperfezione che rende sensibile questa sovrapposizione).

La posizione dell'area bianca è più delicata da determinare: infatti, tenuto conto della “velocità di transizione” cromatica, questa sembrerebbe appartenere

re a un piano differente rispetto a quelli precedenti, ed equivalente a quello del margine chiaro situato tra l'area rossa e quella ocra, dunque essa si situerebbe su un piano sovrapposto a quello dell'area ocra.

Ma le cose sono ancor più complicate: tra queste due compare, infatti, un margine bruno-nero dello stesso tono dell'area superiore, introducendo così delle transizioni cromatiche estremamente rapide; questo effetto, paragonabile a quello della luminosità inserito tra il rosso e l'ocra, ne inverte tuttavia i dati: quando il piano ocra si trova dietro un piano rosso, la luminosità segnala la loro disgiunzione; quando lo stesso piano ocra si trova dietro un piano beige chiaro, lo stesso ruolo viene giocato da un margine scuro. Tra l'ocra e il rosso ci sarebbe della luce, tra l'ocra e il beige ci sarebbe dell'oscurità. Ancor più delicata, la sistemazione degli strati viene nuovamente a perturbare il dispositivo, poiché quello che si vede nella testura del beige sarebbe piuttosto il tono dell'area rossa che quello dell'area ocra; l'area beige risulterebbe dunque essere un piano in rapporto all'area ocra, e un (improbabile) strato in rapporto all'area rossa<sup>15</sup>.

La transizione  
di luce e ombra

Complessivamente, la questione si presenta nel modo seguente: i contrasti cromatici, la costruzione della profondità, il trattamento dei margini e delle testure, sono tutti aspetti che concorrono alla differenziazione di una terza dimensione in piani sovrapposti, sotto due specie: gli "strati" e le "velature". Ma la coabitazione tra questi due ordini, per diverse ragioni, non è priva di dissonanza.

Innanzitutto, taluni piani, in particolare i margini che inseriscono degli strati intermedi, non sono propriamente dei piani, ma appaiono solo come delle marche di luminosità, anzi come la traccia di un'illuminazione di cui non si è in grado di posizionare la sorgente. Inoltre, la forma dei bordi, irregolare e apparentemente aleatoria, frastagliata o ondulante, proprio per la sua instabilità, favorisce l'interpretazione in termini di strati di materia, rendendo più difficile l'interpretazione in termini di piani. Dato che il piano presenta uno spessore, si presume che debba esaurirsi in un bordo o in un rilievo che segnali la rottura di livello; all'inverso, lo strato muore in corrispondenza dei suoi margini in una sorta di modulazione decrescente del ricoprimento.

Infine, soprattutto il sistema degli strati non impone allo spazio alcuna omogeneità, semmai destabilizza la costruzione dei piani di profondità. Per esempio, dal punto di vista dell'omogeneità, certi effetti di strato, tra le aree totalmente disgiunte nella superficie del quadro, sarebbero, di fatto, impossibili da ammettere se non si supponesse che ogni strato occupa virtualmente la totalità della superficie. Si spiegherebbe così, ad esempio, come mai il rosso, rappresentato in modo massiccio in basso, al disopra dell'ocra, ricompaia dietro l'area beige, a sua volta sovrapposta all'ocra. Ma, se lo strato rosso è continuo, come ammettere che questo non mascheri l'ocra nella parte centrale?

Questi ragionamenti, sebbene possano apparire noiosi per la loro minuziosità, dimostrano che in molti casi l'osservatore è portato a costruire lo spazio del senso negoziandolo palmo a palmo con, o in opposizione a, quello della produzione, almeno così come si dà a vedere; le zone di congruenza gli facilitano il compito, le altre lo invitano a considerare autonome la testura e la profondità. Tutto ciò significa che, nel processo di costruzione del senso, l'osservatore enunciatario si trova di fronte a un'identificazione discordante, se non conflittuale, con l'enunciante. Non è esattamente questa discordanza a rappresentare qui la molla della ricerca del senso, l'imperfezione irriducibile

La  
negoiazione  
del senso

che impedisce di ridurre l'emozione estetica a una semplice percezione o a un gioco di inferenze cognitive?

L'osservatore è in qualche maniera condotto a riconoscere nell'insoddisfazione un'"intenzionalità del visibile", che però non si sovrappone all'"intenzione pittorica" ascrivibile al produttore: l'effetto estetico e passionale nascerebbe così da questo intervallo di incertezza e da questa credenza fallibile dello spettatore, che ne farebbero un soggetto inquieto, esitante, teso verso soluzioni che, una dopo l'altra, svaniscono pressoché tutte.

Lo stato teso e inquieto dello spettatore corrisponde esattamente a quello che, in diverse occasioni (cfr. Greimas, Fontanille 1991, cap. III), abbiamo riconosciuto come caratteristica della costituzione del soggetto appassionato: non sappiamo ancora di quale passione sia suscettibile, poiché tutto dipende dalla sua competenza modale, dalla sua disposizione, ma sappiamo almeno che viene "messo in moto", o, più tecnicamente, *réembrayé* sulla tensività; egli incontrerà una configurazione passionale, qualunque essa sia, non foss'altro che per stabilizzare l'inquietudine che lo agita. In Rothko, la stabilizzazione "forica" gli sarà assicurata dall'area cromatica dotata del potenziale dinamico più debole, quello che, in quanto attrattore dell'insieme della sintassi cromatica, gli permetterà di arrestare l'oscillazione della inquietudine e di accedere alla distensione. Tale sembra essere il divenire passionale del nostro spettatore, guidato a investire la sua tensione verso il valore (verso il senso) nel cromatismo dominante.

Il soggetto  
appassionato

### 5. I rischi del valore

Pur senza rinunciare al principio dell'"ignoranza metodologica", possiamo tuttavia ricordare che negli anni Cinquanta e Sessanta Rothko dipingeva praticamente solo rettangoli, peraltro sempre più scuri e neri. Questa osservazione conferma se non un orientamento almeno una direzione che si è progressivamente delineata nel corso dell'analisi di *Untitled* del 1951-56. I percorsi e le transizioni cromatiche, i piani bene o male costruiti dall'osservatore, infatti, risultano ordinati, suscitando l'ipotesi dell'esistenza di un sistema di valori basato sui cromatismi, la luminosità, la materia visibile e probabilmente anche l'illuminazione, disegnando in questo modo l'abbozzo di un percorso assiologico.

È un dato di fatto che il colore ponga alla filosofia, così come alla semiotica, una vera e propria difficoltà epistemologica e metodologica, che molto spesso si è ridotti a trattare in termini esclusivamente speculativi o assiomatici. Per Goethe (1810) e la corrente detta della "filosofia della natura", il colore è un effetto dovuto alla "torbidezza" dello spazio illuminato; capovolgendo allo stesso tempo la posizione di Newton, con il quale polemizza, e per il quale, grosso modo, la luce è eterogenea e il colore omogeneo, Goethe proclama l'omogeneità della luce e l'eterogeneità del colore. Schelling (1806) darà poi a questa eterogeneità un contenuto assiologico e dinamico, invocando il perpetuo conflitto delle forze coesive della materia e delle forze dispersive della luce, di cui i colori manifestano nell'ordine sensibile i diversi rapporti di forza.

Sul versante dei semiotici, si è soprattutto sensibili, in un modo o nell'altro, all'"in sé" del colore, alla sua resistenza. Negli anni Settanta e Ottanta, Jean-

Il colore  
per i filosofi...

Marie Floch postula e mette in opera una sorta di “fonologizzazione” del colore, al fine di ridurlo ai suoi tratti costitutivi; successivamente, metterà soprattutto l’accento sul ruolo assiologico fondamentale dei tratti cromatici. Fernande Saint-Martin lo situa alla base stessa della percezione del quadro, dando luogo alle prime unità d’analisi (i “coloremi”), a loro volta difficili (o impossibili) da analizzare. I teorici della percezione, basandosi al tempo stesso sulla struttura della retina e sulle strategie percettive degli esseri animati, collocano il colore a livello delle “pregnanze” biologiche a partire dalle quali gli uomini costruiscono il senso del loro ambiente e regolano le loro interazioni con esso.

...e per  
i semiotici

Indipendentemente dalla qualità e serietà degli argomenti invocati, è come se – per dirla con Paul Ricœur – fosse all’opera una “guida teleologica”; per il filosofo, in effetti, il quadrato semiotico riceve un’interpretazione sintattica solo *perché* è già destinato, nel momento stesso in cui organizza una categoria semantica, a fare da supporto all’assiologia che verrà imposta al soggetto narrativo; potremmo ugualmente sospettare che qualsiasi proposizione teorica, mirante ad ancorare il colore nelle profondità e negli indefinibili, sia “guidata teleologicamente” dalla preoccupazione di assicurarsi un ruolo fondamentale nell’assiologia. Con il colore, infatti, si porrebbe di nuovo la questione della doppia accezione del “valore” in semiotica: differenza costitutiva e pertinente da un lato, direzione assiologica dall’altro, doppia accezione che predispone la semiotica a ricercare l’assiologia dietro la pertinenza e la pertinenza dietro l’assiologia, come se queste fossero le due facce indissociabili degli universi significanti.

In quest’ottica, il dipinto di Rothko potrebbe essere interpretato come una ricerca della pertinenza minimale, più precisamente come un tentativo di isolare una direzione assiologica elementare. Si noterà innanzi tutto che le forme e le proporzioni delle diverse aree riproducono grosso modo quelle della cornice stessa (cioè l’insieme dello strato ocra P1), ma alla condizione di riunire e sommare l’area nera con quella bianca, e di considerare la parte centrale dell’area ocra come uno dei rettangoli, a sua volta dissociato in due parti: da un lato P1’, l’intervallo tra P2 e P3 e dall’altro P1”, la parte centrale vera e propria. Il rettangolo del quadro (P1) risulta così scomposto orizzontalmente in tre zone che ne ripetono approssimativamente la forma e le proporzioni: P2 + P3; P1’ + P1”; P4.

L’installazione di questi elementi dell’enunciato deriva da un *débrayage enunciazionale* che può essere analizzato nel modo seguente: cominciando dalla cornice enunciazionale, una triplicazione (una varietà della pluralizzazione, propria al *débrayage* in generale) e una rotazione di 90° installano tre zone equivalenti<sup>16</sup>; una nuova divisione, con traslazione e intercalazione delle sottoparti, installa l’area bianca tra due parti dell’area ocra; la scomposizione dei bordi frastagliati e il trattamento dei margini compromette infine qualsiasi tentativo di *réembrayage* nella cornice enunciazionale. Questa sequenza intitolata “*débrayage*” risulta, di fatto, una concatenazione di rotture di isotopie: il plurale a partire dal singolare, l’ineguaglianza e lo squilibrio a partire dall’uguaglianza e dall’equilibrio distribuzionale.

Débrayage  
e embrayage

La messa in discorso del quadro a partire dalla cornice enunciazionale, che installa le differenze significanti (i valori), procede per negazioni successive, facendo apparire a ogni tappa una nuova direzione assiologica. La tappa più ricca d’insegnamento è a nostro avviso quella in cui l’area nera e quel-

la bianca, riunite in uno stesso terzo dell'altezza, si separano per rompere (senza tuttavia farlo dimenticare) l'equilibrio generale. Se il nero e il bianco risultano così chiaramente associati in una tappa intermedia della messa in discorso, ciò è dovuto probabilmente al fatto che corrispondono a una medesima direzione assiologica: la *negazione* del colore (vs la *modulazione* tra P1 e P4), e l'affermazione della luminosità. Questa negazione genera a sua volta delle aree incompatibili, che si dissociano nella superficie per diversità di posizione e taglia, ma anche su strati differenti: messe a confronto fra di loro, ed entrambe con l'area ocra, il nero arretra sullo sfondo, e il bianco avanza in spessore<sup>17</sup>.



Fig. 11. Marc Rothko, *Ricordo preistorico*, 1946, olio su tela, 70.5 x 99.7 cm, collezione di Kate Rothko Prizel.

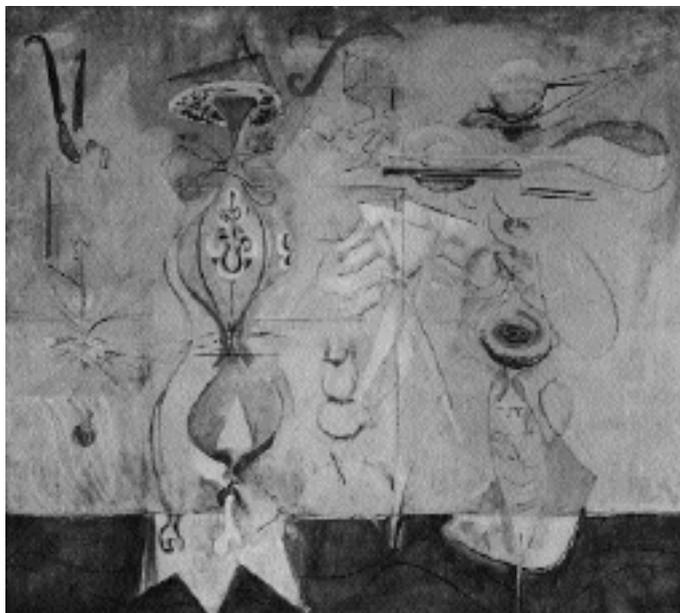


Fig. 12. Marc Rothko, *Lento vortice sul bordo del mare*, 1944, olio su tela, 191.1 x 215.9 cm, New York, Museum of Modern Art.

Insomma, è un dipinto che mette in scena il lavoro della negazione assiologica a partire da uno strato ocra arancio, occupante l'intero piano dell'enunciazione: di fronte alla prima modulazione (ocra/rosso) si impone una prima negazione (ocra/non ocra); poi, di fronte a una nuova modulazione (ocra/bianco luminoso) interviene una seconda negazione (colore/non colore scuro). A ogni tappa viene superata un'alternativa modulazione/negazione; il prodotto della modulazione (rosso, poi bianco) viene relegato in basso e quello della negazione, ostentato in alto<sup>18</sup>. Infine, l'area nera domina non tanto perché si trova a strapiombo sulle altre, ma perché è il risultato di *questo percorso di scelta assiologica*, alla fine del quale trionfa la luminosità (nella sua versione scura, dalla parte della "sparizione"), e la materia, grazie all'effetto di trama nel bruno-nero.

Le negazioni successive della messa in discorso installano differenze di potenziale e sotto questo aspetto, così come sotto quello del processo cromatico, l'area nera appare come il minimo dei minimi di potenziale: quello che stabilizza in modo definitivo il percorso assiologico.

Uno sguardo, anche rapido, alla serie completa dei dipinti "a rettangoli" e a quelli del periodo precedente, dimostra che il processo assiologico qui descritto partecipa di una serie di trasformazioni che potremmo descrivere sommariamente come segue:

*i.* I quadri degli anni Quaranta (il periodo "mitico", per alcuni addirittura "surrealista") propongono dei grafismi biomorfici e dinamici, manifestano delle metamorfosi e dei movimenti continui nel mondo animato (cfr. *Ricordo preistorico*, 1946 – fig. 11) o nella natura (*Lento vortice sul bordo del mare*, 1944 – fig. 12). Tuttavia, sono già presenti delle aree quasi rettangolari disposte orizzontalmente, in forma di "effetti suolo", attraverso i quali i grafismi biomorfici si mescolano e si metamorfizzano, o in forma di "effetti cielo" per le aree superiori, verso cui è peraltro orientato il movimento dei grafismi.

La produzione  
di Rothko

In questa sua ricerca di simboli mitici universali, traducendo in qualche modo pittoricamente il dinamismo delle forme naturali, Rothko installa già un dispositivo (alto/basso) che associa aree allungate in senso orizzontale e che in quel momento fa da supporto al vettore assiologico e intenzionale minimale.

*ii.* Nei primi quadri degli anni Cinquanta, quando le forme rettangolari cominciano a imporsi, il rapporto tra aree alte e aree basse si instaura definitivamente, anche se la struttura dei rettangoli non è ancora sistematica. In *N° 18* e *N° 24* (1949), ad esempio, i rettangoli non occupano l'intera larghezza; molti di loro sono delle semplici macchie disseminate nella superficie. Possiamo tuttavia osservare due fatti significativi: da una parte, questi rettangoli disseminati hanno ancora qualcosa delle forme biologiche che si stanno metamorfizzando: delle protuberanze, delle distorsioni su un lato, mentre quelli che occupano l'intera larghezza hanno trovato il loro equilibrio geometrico adeguandosi alle proporzioni della cornice; dall'altra, questa tappa intermedia presenta tutte le caratteristiche di un'ascesi pittorica e di una ricerca dei valori minimali, che sembrano rifugiarsi nei cromatismi placidamente ostentati nei rettangoli stabili<sup>19</sup> (figg. 13, 14).

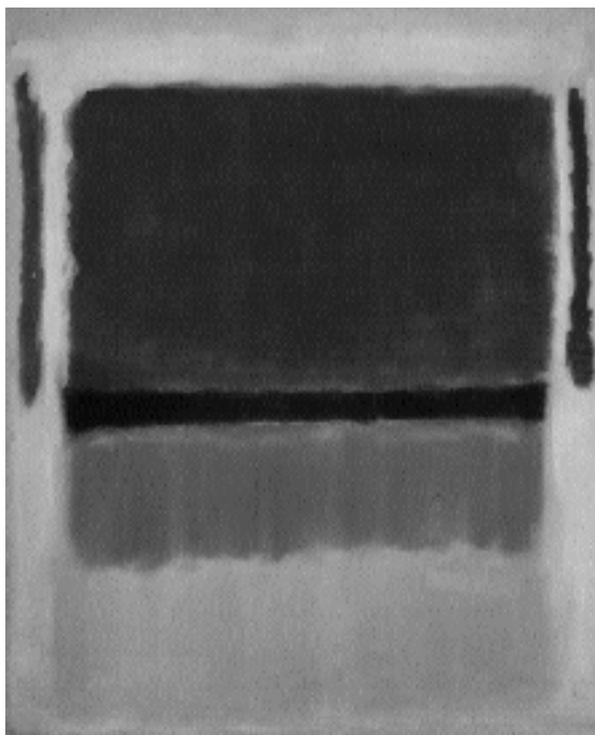


Fig. 13. Marc Rothko, *Untitled* (*Violetto, nero, arancio, giallo su bianco e rosso*), 1949, olio su tela, 207 x 167.6 cm, New York, Guggenheim Museum.

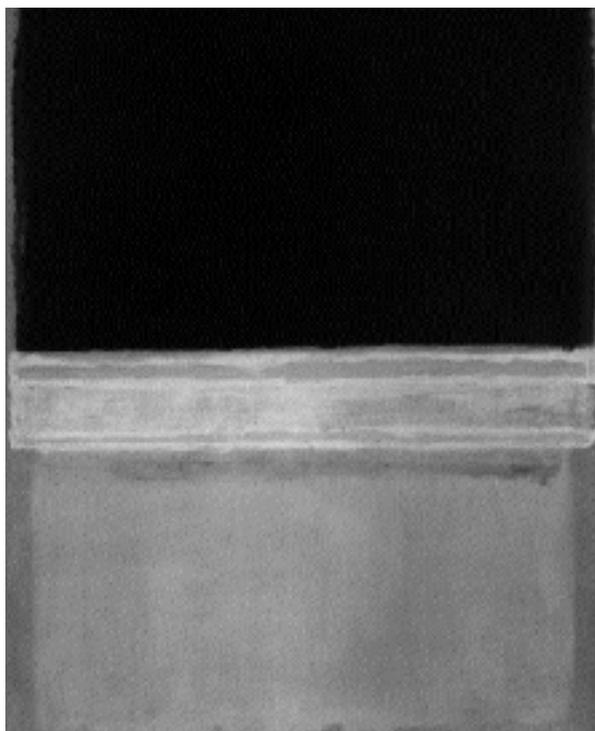


Fig. 14. Marc Rothko, *Untitled* (*Nero, rosa e giallo su arancio*), 1951-1952, olio su tela, 294.6 x 235 cm, collezione di Normand e Irma Braman.

iii. Successivamente, i valori si sono interamente rifugiati nei rettangoli cromatici, e del dispositivo iniziale non resta altro che il rapporto tra le aree alte e quelle basse.

Ciò significa che, in quel momento, la distribuzione dei rettangoli orizzontali tra l'alto e il basso è l'unico residuo di un processo assiologico fondamentale, spogliato di qualsiasi ridondanza grafica, e ridotto alle sole differenze di potenziale delle transizioni di cromatismi, di luminosità e di materia.

In questo vasto percorso di trasformazione, *Untitled* del 1951-1956 non rappresenta altro che una tappa: il posto lasciato all'area del fondo e la sua ambivalenza (figura/fondo) ne sono un indice; la forma increspata e leggermente protuberante dell'area inferiore, che non ha ancora raggiunto la sua forma rettangolare definitiva, ne costituirebbe un altro.

Tuttavia, è solo in questo percorso che la tripartizione verticale (area nera/area bianca/area rossa) può assumere una significazione mitica: a più riprese nella sua opera, Rothko sembra aver tentato di conferire un senso cosmico a questa tripartizione della verticalità, opponendo due grandi regioni, una alta e l'altra bassa, attorno a un asse di simmetria (la regione ristretta del centro), generalmente occupato da una fascia luminosa se non abbagliante, che altro non sarebbe che il residuo strutturale di un "effetto suolo".

Sarebbe un vero e proprio programma di ricerca domandarsi come si organizzano le varianti di questo dispositivo, in particolare quelle in cui l'area centrale rappresenta, contrastivamente al nostro caso, una grande regione priva di luminosità.

### 6. Nel nero, per finire

Tutto concorre a rendere l'area nera se non quella più importante, almeno il risultato di tutti i processi riconosciuti nel quadro: è il risultato del processo delle transizioni cromatiche, poiché tutte le transizioni che conducono a essa risultano più decise rispetto a ciascuna di quelle tra le altre tre aree; è anche il risultato del processo assiologico della messa in discorso, poiché le operazioni costitutive del *débrayage* la installano nel posto più alto della superficie e in quello più in basso dei minimi di potenziale, dopo una serie di negazioni ordinate.

Se si accetta l'ipotesi secondo la quale ogni grande area orizzontale del quadro deriva da un *débrayage* della cornice enunciazionale (per divisione e rotazione), l'area nera apparirà allora come un prodotto assiologico della prassi enunciazionale, il cui processo di transizione cromatica ne costituirebbe al tempo stesso l'indice e l'espressione. Un dettaglio andrebbe nello stesso senso: l'area nera è la sola a rispettare esattamente le proporzioni della cornice<sup>20</sup>, ciò significa che è la più vicina alla negazione assiologica definitiva, che corrisponderebbe a un puro rettangolo nero confuso con il rettangolo ritagliato dalla cornice.

Abbiamo resistito fino in fondo alla tentazione di polarizzare affettivamente i colori, ossia di definire disforico il nero ed euforici tutti gli altri. Non siamo sempre in grado di pronunciarci in maniera definitiva (il nero

Gli effetti  
plastici

L'area nera  
e i suoi valori

può essere disforico, ma portare del nero può essere euforico!, a meno che non sia l'inverso), ma possiamo nondimeno osservare un certo numero di fatti convergenti:

*i.* il nero deriva in questo caso da una serie di negazioni, mentre gli altri toni sono il risultato di una serie di modulazioni;

*ii.* il nero rallenta, anzi sospende l'attività differenziatrice dell'osservatore, mentre il rosso e poi il bianco la accelerano;

*iii.* l'area nera è la più difficile da situare sulla terza dimensione (arretra in profondità, avanza in testura): ciò significa che compromette l'attività di "attribuzione di senso" da parte dell'osservatore. E tuttavia si propone nondimeno come una rappresentazione débrayata del piano dell'enunciazione. Invece di invocare a priori il carattere "disforico" dell'area nera, in questo caso bisognerebbe piuttosto invocare il suo carattere profondamente, e contemporaneamente sotto ogni aspetto, attrattivo (nel senso di un "attrattore") e ingannevole nella sintassi di questo discorso particolare.

La dimensione estetica dei discorsi interesserebbe la valutazione del piano dell'espressione del discorso assiologico e passionale, mentre la dimensione etica ne valuterebbe il piano del contenuto. L'estetica di Rothko sembra ammettere una tale definizione, poiché il percorso assiologico e passionale soggiacente risulta interamente valutato dal punto di vista del piano dell'espressione, specificatamente a partire dal processo cromatico. Dalla parte dell'attante dell'enunciazione, l'estetizzazione si fonda sull'ingannevolezza del percorso assiologico; dalla parte degli attanti posizionali dell'enunciato, l'estetizzazione si fonda sul margine di incertezza tra le aree, i piani e gli strati, e sulla credenza fallibile che essa suscita nell'osservatore. Nell'uno e nell'altro caso, lo spettatore viene condotto, se si sforza di uscire dall'incertezza che lo scuote, a ricercare nella negazione del cromatismo e della luminosità il riposo dello sguardo.

La dimensione  
estetica

<sup>1</sup> Titolo originale, *Sans titre ... ou sans contenu?*, «Nouveaux Actes Sémiotiques», nn. 34-36, 1995, pp. 77-99. Traduzione di Lucia Corrain.

<sup>2</sup> Marc Rothko è nato a Dvinsk (Russia) nel 1903 ed è morto a New York nel 1970. La modalità espressiva degli esordi, caratterizzata dal ricorso a forme realistiche, lascia gradualmente il campo a forme sempre più vicine all'astrazione, fino a giungere ai risultati astratti dei grandi campi di colore geometrizzanti. È considerato il più importante esponente della tendenza astratta contemplativa, rappresentata nel dopoguerra dal Color-Field Abstraction, insieme a Reinhardt, Still e Newman. I quadri dell'ultima fase si basano su una ricerca di rapporti cromatici più cupi (rettangoli neri, marroni, grigi) equilibrati dall'inserimento di una banda bianca di contorno. Il dipinto *Untitled* è conservato a Tel Aviv, Museum of Art, è realizzato a olio su tela e misura cm 236,9x120,7 (N.d.T.).

<sup>3</sup> Per fare ciò abbiamo selezionato le seguenti tele: *Ricordo preistorico* (1946), pastello su carta, Copenhagen, Collection Steingrim Laurens; *N° 18* (1949), olio su tela, Poughkeepsie, New York, Collection Vassar College Art Gallery; *N° 24* (1949), olio su tela, New York, The Museum of Modern Art; *Violetto, nero, arancio, giallo su bianco e rosso* (1949), olio su tela, Proprietà Marc Rothko (fig. 70); *Nero, rosa e giallo su arancio* (1951-1952) olio su tela, Collection of Normand and Irma Braman (fig. 71); *Bruno* (1957), olio su tela, Proprietà Marc Rothko; *N° 7* (1960), olio su tela, New York, Guggenheim Museum.

<sup>4</sup> I titoli più consueti di questa serie di "rettangoli cromatici" vanno nello stesso senso, poiché adottano il canovaccio canonico: "Colore 1, Colore 2... colore n su colore C". Ma, nel nostro caso, l'assenza di un tale titolo, senza essere significativo, invita tuttavia alla prudenza.

<sup>5</sup> Questo dispositivo è eccezionale nella serie dei “rettangoli cromatici”, nella misura in cui i “fondi” sono in generale relegati sul bordo della cornice – cfr. *Nero, rosa e giallo su arancio* (1951-1952, fig. 71) e *N° 7* (1960) – e non possono essere considerati come delle aree allo stesso titolo che i “rettangoli”. In *Violetto, nero, arancio, giallo su bianco* (1949, fig. 70) si ha anche qualche difficoltà a reperire il “fondo” bianco.

<sup>6</sup> Questo terzo tipo di contaminazione è generalmente attribuito alla diluizione del colore nel momento della sua stesura, diluizione e stesura che lasciano intravedere in certe aree la trama stessa della tela. Più precisamente, se possiamo parlare qui di effetti di materia, non si tratta di materia pittorica propriamente detta, bensì di materia solamente visibile e dipendente, di conseguenza, dagli “stati della luce”.

<sup>7</sup> Da ora in poi, per facilitare la lettura, e per convenzione, chiameremo P1: “area ocra” (o ocra arancio); P2: “area nera” (o bruno-nera); P3: “area bianca” (o beige molto chiaro); e P4: “area rossa” (o rosso-arancio). Queste denominazioni, per quanto convenzionali, non sono prive di conseguenze: vi ritorneremo alla fine del nostro percorso.

<sup>8</sup> Il “momento di unità” che si delinea qui sarebbe da aggiungere alla lista di quello che ha descritto e delineato Bordron (1991).

<sup>9</sup> Come promemoria: un attante che appare e scompare per “luminosità” (catastrofe detta a “piega”); due attanti di cui uno respinge e l’altro assorbe un oggetto per ciò che concerne l’“illuminazione” (catastrofe detta a “farfalla”); tre attanti, di cui uno assorbe l’oggetto circolante tra gli altri due, attraverso il colore (catastrofe detta “a ombelico parabolico”); quattro attanti, di cui uno entra in conflitto con quello che circola tra i due ultimi, per gli effetti di materia (catastrofe detta “ombelico ellittico”). (L’autore si riferisce qui alla teoria delle catastrofi, messa a punto dal matematico Thom 1978, N.d.T.).

<sup>10</sup> La serie di “rettangoli cromatici” incoraggia a formulare un’ipotesi come questa, nella misura in cui, per esempio, *N° 7* (1960) declina le varianti di una stessa base composita (rosso, giallo e bruno) in quattro toni: bordeaux, arancio, ocra, rosso; e nello stesso modo anche in *Nero, rosa, giallo su arancio* (1951-1952, fig. 71), il fondo arancio (rosso e giallo) instaura da un lato il rosa (componente rossa) e dall’altra il giallo (componente gialla).

<sup>11</sup> Un altro quadro della serie intitolato *Bruno*, del 1957 (fig. 21), sfrutta questi “anelli mancanti” in una gamma di contrasti decisamente più ristretta rispetto al dipinto qui preso in esame.

<sup>12</sup> La parola francese *couche* d’ora in poi verrà tradotta con *strato* (in italiano si dice “strato” o “mano” di pittura); la parola *strate* con *piano*. Si è ritenuto corretto ricorrere all’opposizione *piano/strato* perché sembra essere quella che meglio evoca due diversi tipi di spazialità, anche sulla base dell’articolazione spaziale formulata da Calabrese (1987) e pubblicata in *Leggere l’opera d’arte*, 1991 (N.d.T.).

<sup>13</sup> Questo tipo di procedura viene ugualmente applicata, per esempio, quando in un dipinto figurativo due personaggi che si presuppongono siano di taglia equivalente appaiono invece come fortemente sproporzionati: lo spettatore risolve l’incompatibilità disponendoli in profondità. È la “velocità di transizione” lenta, tollerabile in un unico piano, a giustificare le diversità di taglia proprie degli attori, ed è la “velocità di transizione” rapida, che obbliga a costruire la profondità, a imporre le distorsioni della prospettiva.

<sup>14</sup> *N°7* (1960) fornisce un buon esempio di perfetta collusione fra le velature e gli strati, dal momento che nel dispositivo degli strati niente sembra contraddire la presenza di almeno due strati: da un lato quello del fondo bordeaux e dall’altro quello delle figure arancione, rosso, ocra. Niente, o quasi, dato che la luminosità violenta dell’area bianca obbliga a posizionarla su un terzo strato, nel quale riceverebbe più luce delle altre, senza che sia possibile stabilire l’effettiva posizione di questo strato: dietro, in mezzo o davanti.

<sup>15</sup> *Nero, rosa e giallo su arancio* (1951-1952) propone il medesimo dispositivo, dal momento che i margini bianchi e rossi che bordano l’area rosa potrebbero essere interpretati rispettivamente come luminosità residue e come ombre riportate colorate e proiettate sullo strato inferiore, che di conseguenza invitano a una lettura per “strati”, che va a perturbare il dispositivo degli strati, da cui – come sostengono i critici – deriverebbe l’impressione che i rettangoli “fluttuino”.

<sup>16</sup> Se si prende una base di 10, in altezza si ottiene: *i.* P1’=8; *ii.* P3 bianco=2; *iii.* P1’, intervallo fra P2 e P3, =2; *iv.* P2 =8 e *v.* P4 =10. Ovvero: P2 + P3 =10; P1’ + P1” =10; P4 =10.

<sup>17</sup> Beninteso, senza tralasciare tutte le contraddizioni generate dagli effetti di velatura.

<sup>18</sup> Le definizioni “relegato” e “ostentato” traducono opposizioni di tematizzazione e di enfaticizzazione per localizzazione sul piano di superficie. Si può effettuare una lettura inversa, ma solo l’orientamento ne risulterà cambiato, poiché la direzione del processo rimane la medesima (la negazione sempre più in alto, la modulazione verso il basso).

<sup>19</sup> In via del tutto eccezionale facciamo ricorso all’autorità degli storici dell’arte. Meyer Schapiro (1957) – a proposito del periodo dell’“astrazione cromatica” di Rothko – durante una conferenza te-

nutasi a New York, evocava anche una “rinuncia” al *self-transcendence*. Ma, per relativizzare il proposito, sembrerebbe che la rinuncia in questione fosse per Schapiro una specie di rinuncia alla gesticolazione enfatica propria degli altri aderenti all’espressionismo astratto, di cui Pollock è il più conosciuto. L’idea di un “percorso di rinuncia” resta tuttavia allettante.

<sup>20</sup> Il rapporto “altezza/larghezza” della cornice è di 1.95; il rapporto “larghezza/altezza” dell’area nera è di 1.9; per le altre aree, è di 7, 1.6 o 1.5.