

Rothko fiorentino

Giuseppe Armogida

1 Giugno 2026

Nel 1971, un anno dopo il suicidio di Mark Rothko, John e Dominique de Menil commissionarono a Morton Feldman una composizione in memoria dell'artista. Si intitolava *Rothko Chapel* ed era destinata a risuonare in quel "santuario" che il pittore aveva contribuito a concepire a Houston. Un luogo di raccoglimento, attraversato da quattordici suoi dipinti monumentali, aperto a uomini e donne di ogni fede, o di nessuna fede, chiamati semplicemente a stare seduti, meditare, tacere. Feldman non volle tradurre Rothko in musica né illustrarne la pittura. Cercò piuttosto un equivalente percettivo: «L'immagine che avevo era quella di una processione immobile, un po' come nei fregi dei templi greci». Forse proprio questa immagine – una processione che non avanza, un movimento trattenuto dentro la quiete –, seppur legata all'unicità di quel luogo, può accompagnare il visitatore che entra in una mostra di Rothko. Perché davanti ai suoi quadri non si tratta, almeno in prima istanza, di capire, ma di sostare e ascoltare ciò che sembra silenzio e, invece, lentamente pulsa. Rothko, del resto, diffidava delle spiegazioni: «Un dipinto non ha bisogno di essere spiegato. Una folla intorno a un quadro è una bestemmia. Un quadro comunica solo a quella rara persona che si trova in sintonia». È una frase brusca, persino respingente, ma utile come avvertimento: ogni discorso su Rothko dovrebbe forse cominciare riconoscendo il proprio limite.

Come hanno ampiamente mostrato Riccardo Venturi (*Mark Rothko. Lo spazio e la sua disciplina*, Electa, 2007) e Marcello Barison (*Sulla soglia del nulla. Mark Rothko: l'immagine oltre lo spazio*, Mimesis, 2011), l'intero percorso dell'artista può essere letto come una lunga e ostinata meditazione sullo spazio. Eppure Rothko sembrerebbe scoraggiare fin dall'inizio una simile lettura. «I miei dipinti non si occupano di spazio»; e ancora: «Lo spazio non ha nulla a che vedere con il mio lavoro». Basterebbero queste due affermazioni per chiudere il discorso, se non sapessimo quanto l'artista diffidasse di ogni categoria critica troppo stabile. Ciò che Rothko rifiuta è lo spazio inteso in senso ordinario, come distanza misurabile, intervallo cartesiano, fondale neutro su cui disporre le figure. Nei suoi

quadri non c'è, infatti, un luogo da abitare con lo sguardo, né una profondità prospettica da percorrere. C'è piuttosto una continuità fluida che impedisce alle forme di irrigidirsi in "cose" separate. Lo spazio, scrive Rothko, quando non si è narratori, non serve. Quello che scambiamo per spazio è in realtà *breathiness*, "respirabilità", respiro illocalizzabile che nasce dal fondo e alimenta il gioco delle forme. La pittura si sposta così dal regime dell'ottico a quello del "tattile". L'aria tra le forme non è un vuoto che separa, ma un medium denso, "mucoso", vibratile, che si rivela per condensazione e rarefazione, per accumulo e attenuazione, e in cui colore e superficie si implicano reciprocamente. Rothko, perciò, riduce, sottrae, mette fuori circuito ogni proliferazione grafica superflua non per raggiungere un'astrazione disincarnata, ma per liberare il peso corporeo del colore, la sua capacità di farsi ambiente.



Mark Rothko, CR# 82 Self-Portrait, 1936.

Contro l'«egemonia della superficie frontale», contro il rischio che il quadro si chiuda nella propria evidenza, la pittura di Rothko mira a ricondurre la forma verso il proprio fondamento, verso quel punto originario e inattingibile da cui l'immagine sembra provenire e a cui resta segretamente legata. Per questo le sue campiture non stanno mai semplicemente ferme davanti a noi; esse avanzano e recedono, premono verso lo spettatore e insieme indietreggiano verso un fondo che non si lascia mai raggiungere del tutto. Lo si vede bene in opere come *No. 12* del 1951, *Orange and Tan* del 1954 o *No. 13 (White, Red on Yellow)* del 1958. Non

solo: queste campiture agiscono come campi di forza che accumulano energia, deformano il piano, generano attrazioni e resistenze. E nel punto in cui i loro margini collimano, l'eccesso di tensione crea quasi una densità sismica del quadro, come accade in *Light Red over Black* del 1957 e *Four Darks in Red* del 1958. È lì che l'immagine patisce la propria incrinatura: una faglia sottile, spesso impercettibile, interrompe l'autorità del piano frontale e apre una breccia verso quel fondo abissale da cui la forma proviene e verso cui continua a ritirarsi.

È del tutto evidente che, in questa tensione tra superficie e profondità, il quadro diventa un luogo instabile, tragico. La sua quiete è solo apparente. «La violenza è l'humus dei miei quadri e l'unico equilibrio possibile è quello precario che precede l'istante del disastro [...] Rimango sempre sorpreso nel sentire che i miei dipinti comunicano un'impressione di pace. In realtà sono una lacerazione. Nascono dalla violenza». E ancora: «Sono l'artista più violento tra i Nuovi Americani. Dietro il colore si trova il cataclisma». I dipinti di Rothko sono "drammi teatrali" in cui la pittura cerca ostinatamente il punto in cui lo spazio nasce, e chiedono perciò di essere attraversati per risalire, restando sensualmente accorpati alla concretezza dell'opera, verso la sorgente stessa della sua possibilità, verso quel punto oscuro e pullulante, potenza e promessa di ogni forma futura. Lo spettatore, scrive Rothko, «deve muoversi insieme alle forme dell'artista dentro e fuori, sopra e sotto, in diagonale e in orizzontale; deve girare attorno alle sfere, passare attraverso i tunnel, planare sui pendii, effettuare a volte una prodezza aerea per volare da un punto all'altro, attratto da un'irresistibile calamita attraverso lo spazio, penetrare in recessi misteriosi». Non è un caso che il comunicato stampa della mostra al MoMA del 1961 definisse la serie dei dipinti murali «affine a un ciclo orfico», in cui l'artista scende verso Ade per ricongiungersi all'Euridice desiderata.

«I miei dipinti sono in verità facciate», afferma Rothko nel 1958, in un intervento al Pratt Institute. Sono porte, finestre, luoghi di passaggio in cui l'immagine si trattiene tra apparizione e sottrazione. Si potrebbe dire che Rothko riporti l'immagine verso quel punto interno ad essa, omogeneo al suo spazio, dove ogni differenza sembra sciogliersi prima di tornare a generare figura. «Mi attengo alla realtà delle cose e alla concretezza delle cose medesime», ribadisce, quasi a volerci mettere in guardia da ogni lettura troppo facilmente spiritualistica o disincarnata della sua astrazione. Rothko intende, infatti, la pittura non come un allontanamento dal mondo, ma come un'immersione nella più profonda corporeità del visibile. Nelle sue opere non va cercata una semplice rimozione dell'oggetto, ma una sua percezione più intima, accessibile solo attraverso quel silenzioso liquefarsi che rende ogni figura tutt'una con lo sfondo in cui si libra. In

questo senso, la cosiddetta astrazione di Rothko deve essere intesa come una forma estrema di realismo. L'artista prova a liberare l'oggetto dagli incrostamenti dell'uso, dalle abitudini dello sguardo, dai linguaggi che ne adulterano la semplicità, l'immediatezza, l'intensità. Ecco allora le forme piatte, che «squarciano l'illusione e rivelano la verità», e il grande formato, che «ha l'impatto dell'inequivocabile».

Per questo, davanti ai suoi quadri, bisogna prepararsi lentamente a svanire affinché l'occhio, accecato da troppa prossimità, possa abitare il confine delle immagini, la soglia oltre la quale esse sono nulla e insieme possibilità. La pittura diventa così una finestra aperta sull'invisibile, dove l'invisibile non sta dietro l'immagine, bensì pulsa dentro la sua stessa materia. È qui che la disciplina di Rothko coinvolge anche chi guarda. Le sue immagini sembrano offrirsi in un colpo d'occhio, e invece chiedono tempo, indugio, ritorno. A ogni nuova visione qualcosa che prima era rimasto nascosto appare, e qualcosa che sembrava evidente si sottrae.



Mark Rothko, CR# 410 No. 3 No. 13, 1949 MoMA collection [Art Only].

È proprio a Firenze che questo discorso trova oggi una delle sue verifiche più persuasive. *Rothko a Firenze*, la grande mostra che Palazzo Strozzi dedica all'artista, non è soltanto una retrospettiva imponente, capace di raccogliere oltre settanta opere provenienti da musei e collezioni internazionali. È, più precisamente, una mostra pensata come un ritorno: il ritorno di Rothko in una

città che ha inciso profondamente sulla sua idea di pittura. Curata da Christopher Rothko ed Elena Geuna, l'esposizione ricostruisce l'intero arco della ricerca dell'artista e sembra confermare, con sorprendente precisione, la "lettura elementale" proposta da Riccardo Venturi nel suo ultimo lavoro, *Rothko. Secondo natura* (Electa, 2026): dagli esordi notturni e sotterranei, legati alla terra, al mondo acquatico e sommerso della fase surrealista e biomorfa; dalla vibrazione ignea dei *Multiforms* e delle opere classiche fino alle atmosfere più rarefatte, quasi lunari, degli ultimi dipinti.

Dentro questo percorso cronologico, però, se ne disegna un altro, più segreto: un itinerario fiorentino che passa per San Marco, per Beato Angelico, per la Biblioteca Medicea Laurenziana, per Michelangelo. Firenze non appare come tema, ma come fondo remoto, come deposito di immagini e di spazi interiorizzati. Il primo incontro di Rothko con Firenze risale al 1950, durante un viaggio in Italia con la moglie Mell. A colmare una lacuna su questo rapporto è ora il bel libro di Gregorio Botta, *Rothko. Viaggio a Firenze*, recentemente pubblicato da Electa. È soprattutto la visita a San Marco a colpirlo più di ogni altra cosa. Rothko si innamora della pittura intensa e insieme semplicissima di Beato Angelico, capace di trasformare lo spazio che la ospita. Quelle celle minuscole, ciascuna con una piccola finestra concepita non tanto per guardare fuori quanto per far entrare la luce, gli appaiono come piccoli universi autonomi, spazi raccolti in cui ritrovarsi soli con la propria anima.



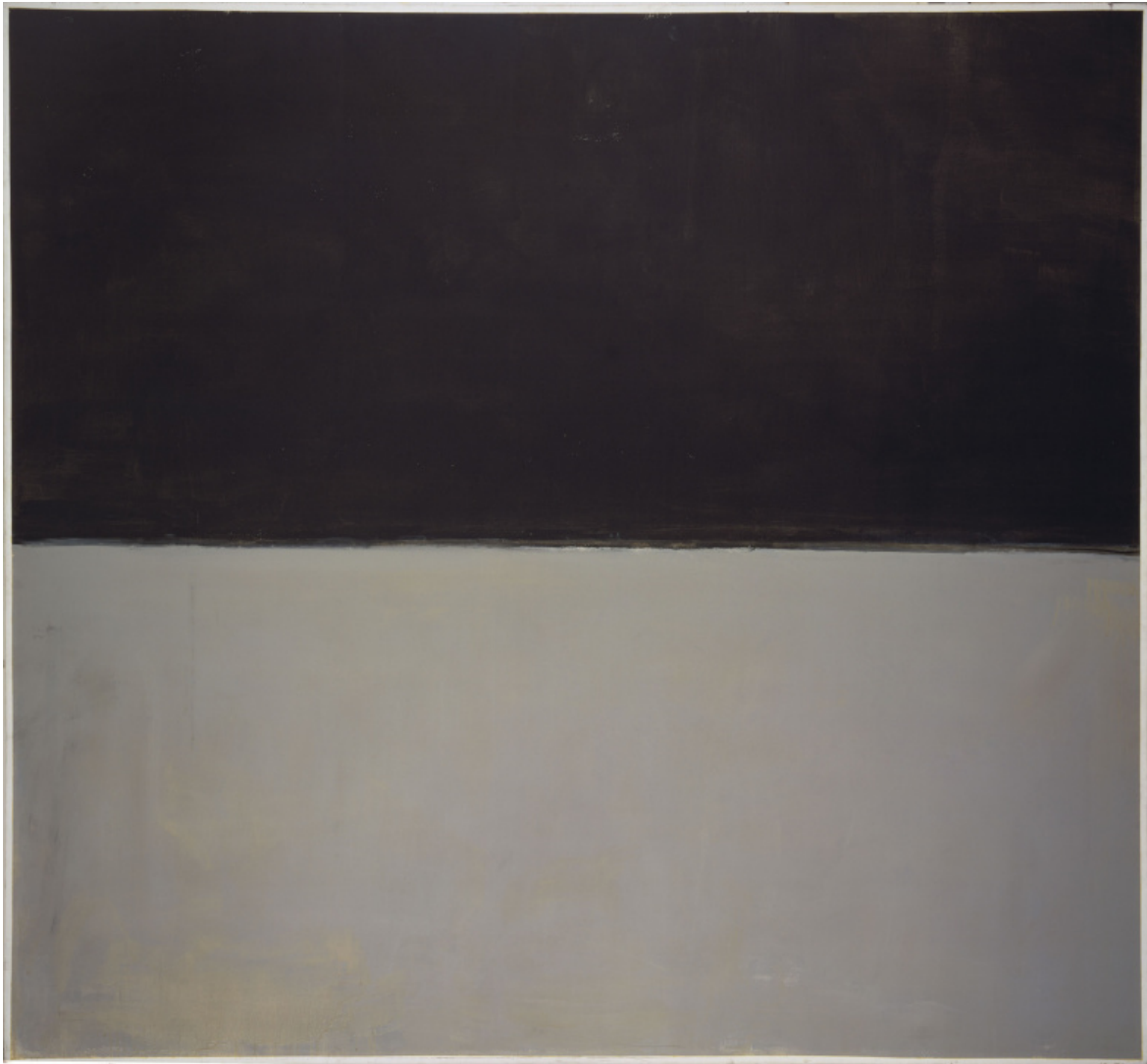
Mark Rothko, *Untitled Guggenheim Bilbao*

Ma è nella terza cella del convento, davanti all'*Annunciazione*, che accade qualcosa che Botta descrive come un vero salto nella storia della pittura. L'arcangelo e la Vergine non sono separati da colonne, prospettive, giardini, porte o finestre: stanno nello stesso spazio, sotto lo stesso arco, a distanza ravvicinata. Li divide un passo. Fra loro, soltanto luce. Ma il gesto più radicale dell'Angelico è sulla parete di fondo: un semplice muro bianco, quasi spoglio, occupa il centro della scena e diventa il luogo in cui la luce si manifesta. Quel muro è uno spazio vuoto, necessario perché la luce possa apparire nella sua evidenza più pura. Ed è forse qui che Rothko comprende qualcosa che non dimenticherà più: che la pittura non è soltanto un'immagine da guardare, ma un luogo in cui entrare. La cella e l'affresco formano un unico ambiente; l'intonaco sembra proseguire la pittura, la pittura sembra assorbire l'intonaco.

Per questo l'estensione della mostra al Museo di San Marco non è una semplice appendice né un omaggio esterno. In cinque celle affrescate dall'Angelico sono state collocate altrettante opere di Rothko, scelte per agire di concerto con quegli spazi e con quelle immagini. Il dialogo non nasce da somiglianze formali immediate: Beato Angelico e Rothko sono lontanissimi, naturalmente, per epoca, linguaggio, fede, contesto culturale. Eppure entrambi sembrano sapere che la luce non si limita a illuminare le cose, ma le fa accadere e le trattiene in uno stato di sospensione. In entrambi, la pittura non si impone frontalmente allo spettatore, ma lo avvolge con discrezione, trasformando il rapporto tra l'opera e ciascun visitatore in una parte integrante dell'esperienza.

Da questa esperienza nasce, almeno in parte, l'ambizione del grande affresco americano. Rothko comincia a dipingere tele sempre più grandi, a voler controllare non solo l'opera, ma anche il modo in cui essa viene vista. Le tele devono stare basse, quasi a toccare il suolo; vanno osservate da vicino, a una distanza che impedisca lo sguardo panoramico e costringa il corpo a entrare nel campo del colore. Anche la penombra protegge la pittura dallo sguardo rapido ed evita che una luce troppo forte schiacci le velature, riducendo la superficie a pochi colori dominanti. Nel semibuio, al contrario, l'occhio si adatta lentamente, la trama cromatica emerge, il quadro comincia a respirare. Lo aveva capito bene Bryan Robertson, direttore della Whitechapel Gallery di Londra, ricordando una sera d'inverno in cui Rothko gli chiese di spegnere tutte le luci della galleria. A poco a poco, quando la retina si fu abituata, i colori cominciarono a fare luce da soli, come un fuoco che covi sotto la cenere, fiammeggiante e incandescente, e che appaia delicatamente sulle pareti. D'altronde, nel *Self-Portrait* del 1936, presente in mostra, le lenti scure degli occhiali nascondono gli occhi dell'artista. Immerso nell'ombra, Rothko sembra guardare il mondo dall'oscurità stessa,

indirizzandoci uno sguardo enigmatico, come a volerci dire che per l'artista non si tratta di esprimere ciò che si vede, ma ciò che si pensa; non di restituire il mondo nella sua apparenza, ma nella sua pressione interiore.



Mark Rothko, CR# 824 Untitled, 1969.

Il secondo grande debito fiorentino passa invece per Michelangelo e per il vestibolo della Biblioteca Medicea Laurenziana, che Rothko visita nel 1950 e rivede nel 1966. È uno spazio vertiginoso, chiuso, dominato dall'imponente scalinata e dalle finestre cieche, che avvolge chi entra senza concedergli vie di fuga prospettiche. Tutto appare fuori misura rispetto alla ristrettezza dell'ambiente; tutto comprime e insieme spinge verso l'alto. Colonne incassate, finestre murate, mensole enormi che non reggono nulla, scale che sembrano una cascata di pietra. Quando, alla fine degli anni Cinquanta, Rothko riceve la commissione per il ristorante del Seagram Building di New York, chiama quelle tele *Murals*. Non quadri, dunque, ma pitture murali, pitture per un ambiente. E qui l'influenza della Laurenziana si manifesta nella sua forma più oscura. Rothko dirà di essersi accorto solo dopo, quasi a livello inconscio, di quanto quello spazio

Michelangelo avesse orientato il suo lavoro: voleva produrre nello spettatore la sensazione di essere intrappolato in una stanza dove porte e finestre sono murate. Perciò, nella mostra, due piccoli studi su carta per i *Seagram Murals* sono collocati di fronte alla scalinata del vestibolo, quasi a rendere visibile questa memoria architettonica, che riaffiora nella forma di portali, colonne, aperture negate. Le tele si fanno più scure, più verticali, attraversate da rossi cupi, bruni, marroni, antraciti. Rothko non vuole decorare il ristorante di lusso in cui, come dirà con feroce disprezzo, i ricchi clienti sarebbero andati a mangiare e pavoneggiarsi; vuole invece costruire un luogo insopportabile, dipingere con le peggiori intenzioni, rovinare l'appetito degli ospiti. Alla fine ritirerà le opere, ma resterà fiero di quel ciclo, perché lì la pittura diventa esplicitamente ambiente, architettura emotiva, spazio contro lo spazio.

La mostra fiorentina ha il merito di rendere visibile questa doppia genealogia. A Palazzo Strozzi si segue Rothko nel suo progressivo abbandono della figura, ma San Marco e la Laurenziana permettono di capire che quella rinuncia non conduce a un'astrazione disincarnata. Al contrario, più Rothko elimina il riconoscibile, più cerca una pittura capace di farsi luogo. E permettono di capire anche che la sua modernità non nasce contro l'antico, ma attraverso una sua assimilazione profondissima. Da Beato Angelico impara che la luce ha bisogno di silenzio e di vuoto per manifestarsi; da Michelangelo che lo spazio può diventare pressione, disagio, dramma. Fra questi due poli - contemplazione e oppressione, apertura e chiusura, luce e intrappolamento - si muove tutta la sua pittura. Una pittura che - come scrive David Breslin nel catalogo della mostra - abbraccia e lascia andare, chiama a sé lo spettatore e nello stesso tempo lo libera dalla pretesa di possederla. E forse è qui, in questa oscillazione senza soluzione, che Rothko continua a procedere fra tragedia e speranza, non per "consolare" il mondo, ma - come recita il sottotitolo del prezioso e dettagliato racconto della sua vita, scritto da Annie Cohen-Solal nel 2013 e ora tradotto da Einaudi - per tentare ancora, a ogni costo, di "ripararlo".

In copertina, Mark Rothko, CR# 355 Untitled 1947.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

