

Carte Semiotiche 2025/2

L'oggetto teorico

**A quarant'anni da *La macchina della pittura*
di Omar Calabrese**



la casa
USHER

Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Annali 13 - 2025/2

L'oggetto teorico.
A quarant'anni da *La macchina della pittura*

A cura di
Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni

SCRITTI DI

ACQUARELLI, CALIANDRO, CARERI, CUCURULLO, FICHERA,
LANCIONI, MANCHIA, MINNA, PEZZINI, PURGAR, SARAÏS,
STOICHITA, TRISCARI, VANNONI

la casa
USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 13 - 2025/2

Direttore responsabile
Lucia Corrain

Redazione
Manuel Broullon Lozano
Massimiliano Coviello
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Francesca Polacci
Miriam Rejas Del Pino (Segretaria di redazione)
Giacomo Tagliani
Mirco Vannoni (Segretario di redazione)
Francesco Zucconi

CROSS - Centro interuniversitario di Ricerca "Omar Calabrese"
in Semiotica e Teoria dell'Immagine
(*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna, Campus di Ravenna,
Università di Siena, Università Iuav di Venezia)
SEDE Università degli Studi di Siena
Via Roma, 56
53100 Siena

Copertina
L'immagine è stata creata Adriano Tetti e da Mauro Luccarini,
fondatori del collettivo artistico "Mistiche Nutelle".

ISSN: 2281-0757
ISBN: 979-12-82321-02-0

© 2026 by VoLo publisher srl
via Ricasoli 32
50122 Firenze
Tel. +39/055/2302873
info@volopublisher.com
www.lacasausher.it

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese

Comitato scientifico

Maria Cristina Addis	IUAV Venezia
Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Georges Didi-Huberman	EHESS-CEHTA Paris
Umberto Eco †	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri †	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Anna Maria Lorusso	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Jorge Lozano †	Universidad Complutense de Madrid
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Prévost	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
François Rastier	CNRS Paris
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

Sommario

L'oggetto teorico A quarant'anni da *La macchina della pittura*

a cura di
Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni

A quarant'anni dalla Macchina della pittura <i>Giovanni Careri, Tarcisio Lancioni, Mirco Vannoni</i>	7
Orientarsi nella mappa dei generi, individuare singolarità. La macchina della pittura secondo Omar Calabrese <i>Isabella Pezzini</i>	22
Il concetto di plastico in semiotica, fra dinamiche estetiche e plasticità del senso <i>Stefania Caliendo</i>	33
Le détail et la fabrique de l' <i>image</i> <i>Valentine Saraïs</i>	49
Incarnare l'oggetto teorico. Dalla <i>déplacée</i> di Damisch all'immagine queer <i>Giorgio Fichera</i>	75
Learning from Caravaggio. Art history, semiotics, and the birth of the epistemic observer <i>Krešimir Purgar</i>	90
<i>Forma-di-vita</i> e oggetto teorico. Claire Fontaine, Édouard Levé <i>Viviana Triscari</i>	113
Flou et hors champ. L'opacité de la représentation de la victime en tant qu'objet théorique. <i>Le fils de Saul</i> de László Nemes <i>Luca Acquarelli</i>	128

La rovina come oggetto teorico attraverso <i>Self-Deceit</i> di Francesca Woodman. Tra Hubert Damisch e Mieke Bal <i>Mattia Cucurullo</i>	146
La polvere di Ettore Spalletti <i>Eleonora Minna</i>	160
Il ritratto del re nell'era dell'intelligenza artificiale. Incroci tra generi e scontri intertestuali <i>Valentina Manchia</i>	173
Effetti collaterali	
Woody Allen e il <i>trompe-l'œil</i> <i>Victor I. Stoichita</i>	191
Introduzione all' <i>Arte dell'autoritratto</i> <i>Omar Calabrese</i>	209
Lector in tabula. Verso una teoria semiotica dei generi in pittura <i>Omar Calabrese</i>	215
Biografia delle autrici e degli autori	224

Abstract. This paper explores the role of dust in the work of Ettore Spalletti, positioning it as a theoretical object within his artistic practice. Drawing on exhibition catalogues, scholarly essays, a documentary film, and an interview with Patrizia Leonelli Spalletti, the research highlights how dust in Spalletti's oeuvre transcends its everyday connotations of residue and decay. Instead, it becomes a central element in his creative process, especially through a unique technique of layering and abrasion that produces new chromatic and atmospheric effects. Dust links colour, light, and space, revealing peripheral phenomena such as shadows, reflections, and scents as integral components of his installations. The analysis situates Spalletti's work in dialogue with semiotic and philosophical perspectives on dust (Douglas, Amato, Fontanille, Grazioli, Bassano), as well as with historical references to Piero della Francesca. Ultimately, the study argues that Spalletti elevates dust from disorder to coherence, making it a medium that structures both the material and experiential dimensions of art, while offering the viewer an immersive gift of atmosphere and presence.

Keywords: contemporary art, 21st century art, artist, Ettore Spalletti.

1. Introduzione

«Perché eri polvere e in polvere ritornerai» sono le parole che Dio rivolge ad Adamo nella Genesi (3,19), subito dopo il peccato. Adamo ascolta una sorte che può solo immaginare, perché nessuno ha sperimentato la morte prima di lui. Pertanto, Dio si rivolge con il *tu* a un destinatario che al momento dell'ascolto è potenziale, ma senza dubbio certo. La polvere è inesorabile e poco coerente. Nel suo disperdersi è attratta solo dalla gravità: «ridotti in cenere» è infatti un'espressione di resa. Questo intervento¹ vuole indagare il ruolo della polvere in Ettore Spalletti (Fig. 1), che nella sua opera è sempre autoriflessiva. Questa caratteristica non è solo dentro l'oggetto artistico, ma implica anche un inedito richiamo verso il destinatario.



Fig. 1 - Still dal documentario *Ettore Spalletti* (2019), scritto e diretto da Alessandra Galletta. Una produzione LaGalla23, Milano con Maddalena Bregani ©LaGalla23.

2. Ettore Spalletti

Ettore Spalletti è nato a Cappelle sul Tavo (Pescara, Abruzzo) nel 1940 e vive tutta la sua vita in Abruzzo, dove muore nel 2019. Nonostante le molte mostre internazionali,² è un artista che ha sempre prediletto la solitudine dello studio (Trione 2018: 25); lo frequentava tutti i giorni e oggi è la sede della sua Fondazione³ (Fig. 2).



Fig. 2 - Vista dello Studio/Fondazione Ettore Spalletti a Moscufo.
Photo-credit: Werner J. Hannappel. Courtesy Fondazione Ettore Spalletti.

L'artista ha respirato tutta la vita la pietra *gentile* della Maiella, un calcare granuloso con cui sono state costruite le abbazie di San Clemente a Casauria e San Giovanni in Venere a Fossacesia, luoghi che l'artista frequenta fin da ragazzo. Nel

1969, il suo lavoro ancora non conosce elementi granulari, eppure la sua prima installazione documentata è su una spiaggia (Celant 2015: 6). Poi, nel 1976, usa la polvere per tentare una connessione con memorie del passato consumate da un uso sofferito: il luogo è infatti il Bagno Borbonico della Galleria Mario Pieroni di Pescara, che originariamente era un carcere.⁴ Qui sceglie di occuparsi solo del pavimento: toglie pietra dal suolo e aggiunge due calchi di gesso, uno azzurro e uno rosa. Si reca alla galleria tutti i giorni e pulisce le pietre con l'abrasione. La polvere sul pavimento fa pensare a come questa non smetta mai di essere tale, anche quando viene calpestata. È simile a una materia che mormora, ma che non è in grado di far nulla.⁵ In un'altra mostra alla Galleria Paola Betti di Milano, sempre del 1976, la polvere è ancora protagonista di un'azione: è disseminata per l'aria e poi si posa sul pavimento, offrendosi come termine del lavoro stesso (Lancioni 1999: 322).

In questi esordi, l'artista mostra già un interesse per ciò che è minuto. Tuttavia, non è solo una questione di dimensioni, ma anche di gesti e di attenzione: per "dialogare" con la polvere di gesso, ci si deve chinare a terra.

Successivamente, in un momento non precisato, Ettore Spalletti inventa una tecnica che rimarrà sempre segreta. Inizia stendendo un impasto fatto di gesso, colla e colore su un supporto (spesso, di legno), per 10 o 12 giorni e sempre alla stessa ora, così da avere un controllo sulla luce; passato questo tempo, interviene sulla superficie con un'abrasione che libera polvere e colori dai toni nuovi.⁶ In questa fase i pigmenti si rompono, trovano una nuova densità: essi sono pochi in numero (rosa, bianco, grigio e azzurro), ma sempre il simbolo di qualcosa. L'azzurro è il cielo che è "sempre diverso, un po' come l'aria che c'è intorno" (Galletta 2019), e per questo trasparente. Il rosa è il tono dell'incarnato, che cambia sempre con le emozioni che viviamo. Il bianco fa parte dell'impasto originale, modula la saturazione dei colori ma emerge dopo l'abrasione. Poi c'è il grigio, il colore che per l'artista è il più accogliente perché sa stare con tutti gli altri: è il tono che sa adattarsi alle circostanze. È anche il colore che tradizionalmente associamo alla polvere, e anch'essa si adegua sempre alle situazioni che trova. Solitamente, vederla in controluce è un fatto momentaneo, che accade quando l'occhio incrocia la linea di un raggio di sole. Succede ad esempio nella *Madonna di Senigallia* (1474-78) di Piero della Francesca (1412/1416-1492), dove l'artista dipinge un pulviscolo accanto alla finestra dietro il gruppo (Fig. 3).



Fig. 3 - Piero della Francesca, *Madonna col Bambino benedicente e due angeli* (*Madonna di Senigallia*), ottavo decennio del XV sec., olio su tavola, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, Public domain.

Come visto, in Ettore Spalletti la polvere arriva dopo l'abrasione. Guardando i rapporti interni, emerge però qualcosa: colore e luce fanno un tandem che si valorizza reciprocamente, mentre la polvere non è più nel suo status abituale di materia che cade. Questo aspetto sarà approfondito successivamente; intanto si fa notare che spesso i lavori dell'artista presentano diversi elementi che vivono insieme, dove ognuno è necessario agli altri, e viceversa. Vediamo alcuni esempi.

3. *Ombre, acque, tagli e fiori*

Spesso le opere sporgono dalle pareti in modo irregolare, creando uno spazio retrostante che da un lato permette all'ombra di esser notata, dall'altro amplia il volume del quadro: perché esserci non implica necessariamente l'esser visti, e l'ombra ne è la dimostrazione (Figg. 4-5).



Fig. 4 - Veduta dell'esposizione Ettore Spalletti *Ombre d'azur, transparence*, 2019. Nouveau Musée National de Monaco-Villa Paloma. Photo-credit: Werner J. Hannappel, VG-Bildkunst Bonn 2019.

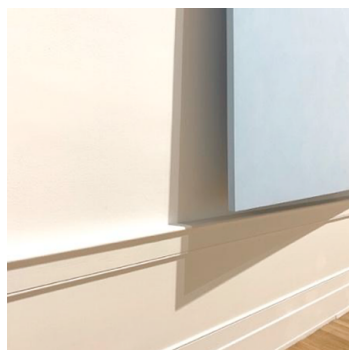


Fig. 5 - Dettaglio dell'esposizione Ettore Spalletti. *Il cielo in una stanza*, 2021, La Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. Photo: Eleonora Minna.

Un altro elemento ricorrente si trova ai bordi, che spesso sono tagliati agli angoli e coperti di foglia d'oro: senza cornice, il quadro guadagna la realtà dello spazio. Nella Fondazione Ettore Spalletti c'è una camera bianca che, secondo l'artista, dovrebbe trasmettere la sensazione di vivere un giorno totalmente bianco (Spalletti 2014: 18). Sui bordi superiori delle tavole c'è una striscia d'oro che non è visibile a chi guarda, perché è troppo in alto rispetto al suo punto di vista. Però, affinando la vista, l'incontro tra la luce naturale e i neon bianchi fa scorgere una sorta di vapore aureo: è il prodotto di materiali diversi che, incontrandosi nell'atmosfera, cambiano le superfici. Dissolto in aria, l'oro ritrova inoltre un valore atmosferico che raramente si ha occasione di vedere. Forse è per questo che l'artista ha messo al centro della stanza una punta di smeraldo grezzo che, secondo antiche credenze, dovrebbe purificare la vista (Fig. 6, tuttavia l'effetto ottico e atmosferico è impossibile da trasmettere in fotografia).

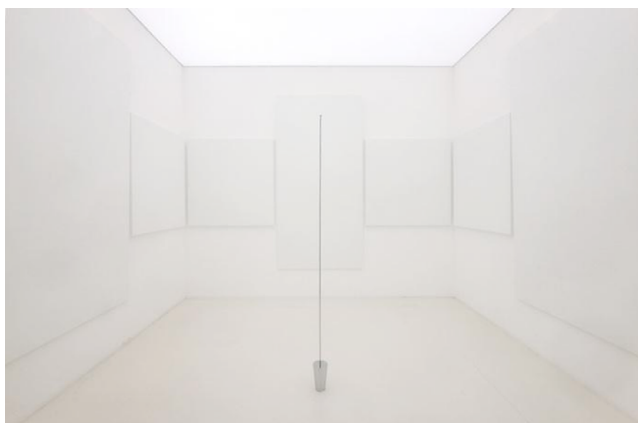


Fig. 6 - Ettore Spalletti, *Stanza bianca, oro*, 2011, Fondazione Ettore Spalletti, Moscufo (Pe). Photo-credit: Matteo Ciavattella.
Courtesy Fondazione Ettore Spalletti.

Arriviamo ora alle *Scatole di colore*, sculture composte da due blocchi di alabastro separati da un velo di colore (Fig. 7). Questa roccia si forma sottoterra, quando le condizioni geologiche creano delle camere di acqua e minerali solidificati. La luce entra nella pietra e cambia la scultura da dentro, con l'obiettivo di «rompere la geometria stessa» (Spalletti 2014: 18), afferma l'artista.



Fig. 7 - Ettore Spalletti, *Scatola di Colore*, 1991. Photo-credit: Matteo Ciavattella.
Courtesy Fondazione Ettore Spalletti.

Anche i fiori spesso sono parte delle sue installazioni (Fig. 8); fare esperienza duratura di un odore significa dare all'olfatto – senso evanescente per eccellenza – una presenza concreta. L'olfatto è un senso relazionale e oggi, nella Fondazione, ci sono lilium profumati tutti i giorni dell'anno, mantenendo l'abitudine che aveva l'artista in vita.

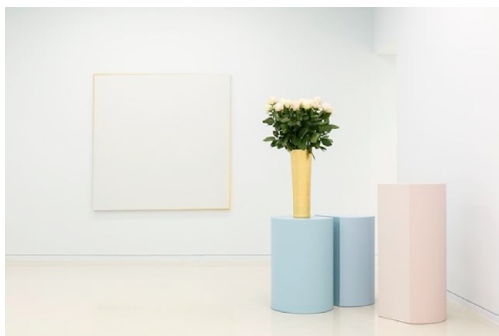


Fig. 8 - Veduta dell'esposizione Ettore Spalletti *Ombre d'azur, transparence*, 2019. Nouveau Musée National de Monaco – Villa Paloma. Photo-credit: Werner J. Hannappel, VG-Bildkunst Bonn 2019.

In tutti questi esempi, Ettore Spalletti rende più manifesto qualcosa che prima non lo era: l'ombra dietro le tavole, l'oro in sospensione, la luce che dilata il marmo e l'odore dei fiori. Tra questi elementi non ci sono gerarchie; ciò che conta è l'insieme e il modo in cui ognuno agisce nel modulare ciò che c'è intorno.⁷ Lo prova il fatto che questi "sistemi" non resistono a prove di commutazione: togliendo anche un solo elemento, ne perde tutto il resto.

4. *Azzurro cielo in Piero della Francesca*

Tra gli artisti che Spalletti citava più spesso come i suoi riferimenti storici, ci sono Piero della Francesca e Raffaello Sanzio (Obrist 2020: 84).



Fig. 9 - Piero della Francesca, *Storie della Vera Croce*, 1452-1466, ciclo di affreschi nella Chiesa di San Francesco, Arezzo. Public domain.

Ci concentriamo brevemente su Piero della Francesca e le *Storie della Vera Croce*, sia per una coincidenza di temi e oggetti, sia per il modo di trattare le superfici. Gli affreschi del Coro della Chiesa di San Francesco di Arezzo sono stati realizzati tra il 1452-1466⁸ e raccontano la *Legenda Aurea* del frate domenicano Jacopo da Varagine (Fig. 9). Nel ciclo, alcuni ritrovamenti e coincidenze storiche dovevano legare la storia di Adamo al legno della Croce di Gesù, e dunque alla vittoria di Costantino. Nella lunetta con la *Morte di Adamo* sono rappresentati tre momenti temporali in un unico spazio. Inoltre, c'è un primo sviluppo di quel "polvere tornerai" detto da Dio nella Genesi. Il suo protagonista è infatti il primo uomo: a destra, Adamo è seduto a terra circondato dai tre figli e da Eva. Andando verso sinistra, sullo sfondo, si vede Seth che bussa al Paradiso Terrestre per chiedere all'Arcangelo Michele di mantenere in vita suo padre. A sinistra vediamo Adamo ormai morto. Tra la disperazione dei presenti, Seth inserisce nella bocca del padre tre semi donati dall'Arcangelo, da cui nascerà l'albero che fornirà il legno della croce di Gesù (rappresentato al centro della lunetta). Muore il primo uomo e ciò che è stato per i suoi cari, ma le sue ceneri/polveri no, perché partecipano a qualcosa di più in alto. Omar Calabrese (1949-2012) notava che la morte di Adamo produce una salvezza più grande: infatti «occorre aver fede, dunque, per poter 'vedere' il nascosto fine divino» (Calabrese 1985: 248).

Prima di lui, Roberto Longhi (1890-1970) sottolineava che il ciclo vive di una certa gioia cromatica. Il riferimento di Piero sono gli affreschi di Masaccio (1401-1428) della Cappella Brancacci di Santa Maria del Carmine a Firenze (1425-1428 ca.) e in particolare l'episodio della *Cacciata dei progenitori dall'Eden*. Ma se Masaccio usa toni terrosi, Piero preferisce un colore diverso, restituendo un mondo «tinto all'arrivo del primo raggio di mero sole» (Longhi 1927: 47). I brani azzurri (l'aggettivo ricorre più volte nello scritto di Longhi), occupano metà dello spazio in molte scene.⁹ Persino nel *Sogno di Costantino*, considerato il notturno per eccellenza, l'angelo arriva in sogno poco prima che faccia giorno, quando il buio si sta dissolvendo (Longhi 1927: 56, 76). Per Longhi, il volume di Piero è «continuamente prodotto in dimostrazioni di superficie» (*ibid*: 75): con questa espressione intende che l'artista si libera a poco a poco dei chiaroscuri forti di Masaccio, per creare forme che emergono da lievi saturazioni dei colori. Queste dimostrazioni di superficie sono allora il cielo turchino e solcato dalla «nuvolaglia bianca», le carni pallide e luminose dei primi uomini, l'uso della sola calce per rendere con più evidenza le barbe invecchiate, o l'ebano lucente per le teste brune (*ibid*: 76). Tutto questo spiega quella sintesi prospettica «di forma e colore» (*ibid*: 57) individuata dallo storico dell'arte a proposito di Piero della Francesca. A questo moto del colore, partecipano ombre leggere che non sono mai profonde, ma quasi accennate. Le ombre dei personaggi di Piero, inoltre, sono sempre coerenti con quelle che potrebbero essere generate dalla luce naturale. Durante tutta la giornata, infatti, il sole passa dietro la finestra al centro del coro: pertanto, nelle scene a sinistra le ombre sono a sinistra (presupponendo che la luce solare entri da destra), mentre per quelle a destra succede il contrario. L'atmosfera reale, dunque, partecipa potenzialmente nella narrazione.

Ettore Spalletti titola la sua ultima mostra al Nouveau Musée National de Monaco *Ombre d'azur, transparence*. Questa espressione richiamava l'idea di uno spazio museale affacciato sul mare, dove era quasi impossibile non percepire dentro le stanze il riverbero della luce marina esterna.

Come visto, anche nelle opere di Spalletti è sempre la parte più esposta che acco-

glie l'incontro, dando l'occasione a volumi e superfici di cambiare continuamente. In un'intervista, l'artista ha dichiarato che le stanze del suo studio sono bianche perché, riempiendosi dei pigmenti delle opere presenti nell'aria, si colorano leggermente; tutto lo spazio diventa allora «colore appena tinto» (Spalletti in Obrist 2020: 92).

5. Un sistema coerente. La polvere come oggetto teorico

In queste opere, ogni elemento partecipa del dialogo organizzato dall'artista, che fa affiorare anche ciò che di solito si trova alla periferia dell'attenzione (come l'ombra, i riflessi, gli odori). Tra questi, la polvere emerge in modo più netto, facendomi sostenere che possa essere considerata un oggetto teorico. Nella teoria dell'arte, un oggetto teorico produce senso attraverso la sua forma, pur restando rigorosamente all'interno di essa (Calabrese 1985: 38). Altri autori aggiungono che un oggetto teorico obbliga sempre a fare teoria (Bois, Hollier, Krauss 1998), riconsiderando una serie di elementi dell'opera o della storia dell'arte alla luce dello "scompiglio" (espressione usata da chi scrive), apportato da questo nuovo protagonista.

Prima di individuare come la polvere è intesa nell'opera dell'artista, proviamo a fare una breve panoramica di come si presenta in quanto materia e quali discorsi nascono attorno ad essa. A partire dall'età moderna, la polvere è sempre stata relegata ai margini della vita quotidiana (Douglas 1966; Amato 1999). Come *sostanza dell'espressione* (Floch 1984),¹⁰ è uno scarto che manifesta spiccati caratteri di duratività, nonostante l'uomo tenda sempre a disfarsene. Grazie alla sua persistenza nel tempo, alcuni studi hanno messo in luce persino un suo potenziale carattere relazionale (Ingold 2019: 57-59): la polvere raggruppa oggetti diversi sotto la sua coltre, ma essendo un materiale inerte, questa connessione avviene sempre suo malgrado. Per quanto riguarda l'uomo, essa è una sorta di patina che racconta, al contrario, come una certa cosa non più ha rapporti con lui da molto tempo. E infatti, come sosteneva Fontanille, ogni patina è espressione del tempo che passa e del tempo che dura (Fontanille 2001: 71, 73). Ovviamente, il secondo per la polvere si rivela debole, perché essa può essere spazzata via con un soffio.¹¹

In Ettore Spalletti non troviamo nulla di questi modi di convivere con la polvere. Ad esempio, non è qualcosa di residuo o la traccia di una *fine* qualsiasi. Essa rientra in *un fine* preciso: arriva a un certo punto del processo e diventa centrale di lì in poi, determinando la sua forma finale. Dal momento dell'abrasione, la polvere diventa l'elemento necessario a livello sintattico, una malta invisibile tra i colori e l'aria. La sua funzione si può paragonare a quei volumi pittorici o congiunzioni che negli affreschi di Piero legavano personaggi e spazi – notati sia da Longhi (1927: 48) che da Calabrese (2006: 78-79).¹² Nelle *Storie della Vera Croce* questi artifici servono per la progressione del racconto, mentre in Spalletti la direttrice è più interna: la polvere narra un processo ormai concluso, ma essa è essenziale alla sequenza. A questo livello, si chiarisce meglio l'affermazione introdotta nella prima parte dell'articolo, secondo cui la polvere in Spalletti è sempre autoriflessiva. L'autoriflessività riguarda quei materiali che portano in superficie le condizioni stesse del loro fare: la polvere è condizione determinante, eppure non si lascia vedere in modo troppo diretto. Inoltre, dal punto di vista del *corpus* dei lavori, essa annulla l'efficacia del tempo, un aspetto che si comprende meglio con le parole di Spalletti: «ricordo che per il mio primo catalogo ho mischiato le immagini di tutti i lavori senza tenere in considerazione l'anno di realizzazione, proprio per sottrarmi all'idea di tempo» (Politi 2017).

Da quando l'artista ha elaborato questa tecnica, sapere che un suo lavoro è degli anni Settanta o di dieci anni dopo non incide più in alcun modo sul suo significato. Annullando la scansione temporale, la polvere elimina ogni possibilità di confronti o valutazioni.

L'artista immagina un suo nuovo modo di stare al mondo, mettendola in contraddizione con ciò che gli è abituale. Nella vita comune, infatti, questo materiale arriva sempre alla fine di qualcosa, momento caratterizzato spesso da abbandono e incoerenza. Coerente invece è tutto ciò che è vitale e organizzato, come l'aria che respiriamo. Questo ci porta alla fine del discorso, dove coerenza e incoerenza saranno i due poli di una relazione tra opposti. Ettore Spalletti eleva la polvere in un sistema coerente, dove accoglie l'atmosfera *e fa* il colore. È un oggetto teorico perché raramente accade che un residuo – quasi impalpabile – diventi qualcosa di necessario affinché gli elementi possano vivere insieme.

Infine, l'oggetto teorico riguarda anche il destinatario. Nella Genesi la polvere è associata sempre a un "eri" o un "ritornerai", due verbi che denotano sempre la fine dell'uomo. Nel lavoro di Spalletti il presente continuo del suo sistema sostituisce quel "polvere eri". Per capire questo aspetto, occorre fare un breve passaggio intermedio. Spesso l'artista ha affermato che il valore più importante della sua opera è il dono, cioè la possibilità di offrire spazi in cui sentirsi avvolti e protetti. Nel documentario, quando l'artista parla di dono, mostra un'opera fatta dal calco in gesso della sua mano¹³ (Fig. 10). Il negativo di una parte del corpo ci invita a renderci conto che l'atmosfera è sempre abitata da qualcosa, facendoci toccare questo aspetto letteralmente con mano.



Fig. - 10 Still dal documentario *Ettore Spalletti* (2019), scritto e diretto da Alessandra Galletta. Una produzione LaGalla23, Milano con Maddalena Bregani ©LaGalla23.

Lo stesso artista ha affermato che il suo lavoro vuole trasmettere una sensazione tattile (Obrist 2020: 101). Questa emerge non solo dalla materia dell'impasto, ma direi anche quando porta in primo piano ciò che attiva maggiormente relazioni (come la possibilità di toccare l'ombra sul muro o di sentire l'odore dei fiori). Non è possibile sfiorare le opere e l'artista, a tal proposito, è sempre stato molto chiaro. È pur vero che il dono può non manifestarsi in modo troppo diretto, ma bisogna essere nella condizione di accoglierlo. Diamo ora uno sguardo alla Cappella di Villa Serena di Città Sant'Angelo (PE),¹⁴ un luogo di culto annesso a un ospedale a cui l'artista lavora nel 2016 insieme alla moglie, l'architetta Patrizia Leonelli Spalletti. Di solito, chi varca questi spazi è in cerca di raccoglimento per riflettere e pregare. La Cappella di Villa Serena risponde certamente a questo bisogno; eppure, chi si trova in questo ambiente sente continuamente l'atmosfera muoversi attorno. Ad esempio, essa

scuote le fronde degli alberi e fa sentire il loro fruscio all'interno; entra con i passi dei visitatori e dentro cambia sempre i toni (Fig. 11), che rimbalzano tra gli interventi dell'artista e gli elementi architettonici. Il corpo si trova sempre e impercettibilmente teso verso tutto questo.

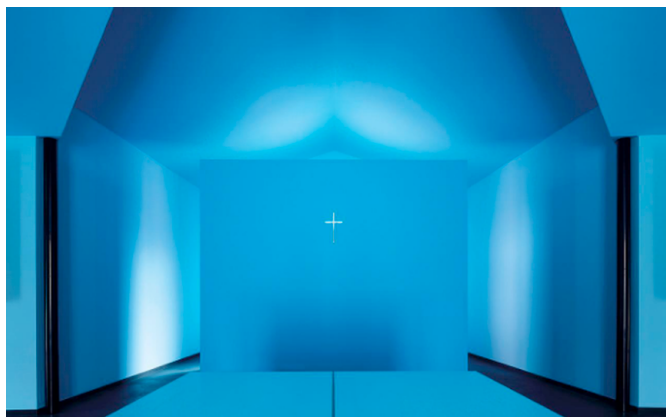


Fig. 11 - Ettore Spalletti, Patrizia Leonelli Spalletti, Cappella per Casa di Cura di Villa Serena a Città Sant'Angelo, 2016. Photo-credit: Werner J. Hannappel. Courtesy Fondazione Ettore Spalletti.

“Per vedere il cielo lo devi bucare” ripeteva spesso l'artista (Galletta 2019) e nella Cappella avviene qualcosa di simile a questo. Si comprende che l'aria azzurra e trasparente che di solito non si vede è un vuoto sì, ma a tendere, poiché sempre abitato da qualcosa. Questi sistemi pongono chi guarda nella condizione di accorgersi di queste relazioni. Ogni materia che li compone si trova in una condizione leggermente meno ordinaria dell'abituale, eppure necessaria a questa organizzazione nuova. I colori sono abrasi, la polvere non cade a terra ascoltando la gravità, ma diventa sospesa; e poi c'è lo spettatore che vive nell'atmosfera, ma spesso senza badarci. Così facendo, il dono è un'istanza implicita nell'opera e rimane sospesa finché non viene attivata da un certo tipo di incontro reale. E sarà in questo momento che, forse, il dono può essere ricevuto nella sua pienezza, allineando lo spettatore empirico e “reale” a quello ideale che forse era nella mente dell'artista¹⁵ (Bal, Bryson 1991: 184-185).

6. Conclusioni

L'analisi ha dimostrato che, nell'opera di Ettore Spalletti, parlare di polvere come oggetto teorico implica diversi aspetti. Innanzitutto, essa è un materiale di superficie, aspetto che lega le vicende dell'artista contemporaneo a quelle di uno del passato che Spalletti stimava particolarmente, cioè Piero della Francesca. A livello più processuale, la polvere è un materiale pienamente padroneggiato, e non uno scarto della realtà. Essa, inoltre, arriva a conclusione di processo tecnico ideato dall'artista e innesca la vita “futura” dell'opera. Questo ne fa un elemento centrale a livello sintattico, perché lega insieme materiali e momenti diversi del lavoro. In questo suo esserci, la polvere ha a che fare anche con lo spettatore, perché questi è messo nella condizione di accorgersi di questo pulviscolo atmosferico fatto di colore, polvere e cielo.

Note

¹ Parte della ricerca è stata condotta su cataloghi di mostre e articoli scientifici. Un'altra fonte importante è stato il film-documentario Ettore Spalletti (di Alessandra Galletta), uscito poco prima della morte dell'artista nel 2019, in occasione della sua ultima mostra al Nouveau Musée National de Monaco. Nella fase finale c'è stata un'intervista con Patrizia Leonelli Spalletti a Moscufo (PE, Italia), sede dello studio di Ettore Spalletti. Patrizia Leonelli Spalletti è un'architetta che ha affiancato il marito artista in numerosi progetti. È inoltre la fondatrice della Fondazione Ettore Spalletti.

² L'artista ha partecipato a diverse mostre internazionali, tra cui le edizioni VII e IX di Documenta, Kassel (1982 e 1992), le edizioni XL, XLIV, XLVI e XLVII della Biennale di Venezia (1982, 1993, 1995 e 1996). Tra le mostre personali: Museo Folkwang di Essen (1982), Fundación La Caixa Madrid (2000), Castello di Rivoli - Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli - Torino (2004), Académie de France, Villa Medici, Roma (2006), MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, GAM - Galleria Civica d'arte moderna e contemporanea, Torino, MADRE - Museo d'arte contemporanea Donna Regina, Napoli (2014), Nouveau Musée National de Monaco, Monaco, France (2019).

³ Lo studio di Ettore Spalletti (oggi Fondazione), si trova a Moscufo (Pescara, Italy) non lontano da dove l'artista abitava.

⁴ Il titolo della mostra del 1976 alla Galleria Mario Pieroni di Pescara era: *e porgere, chissà da quale tempo, quanto rimane vivo*.

⁵ I suoi caratteri di stato discreto, durevole e di elemento messo ai margini del quotidiano, sono stati già rilevati dalla filosofia e dalla letteratura semiotica (Amato 1999; Fontanille 2001, 2004; Grazioli 2004; Bassano 2023).

⁶ Daniela Lancioni riporta un'intervista dell'artista del 1975 in cui racconta la sua tecnica in maniera più specifica: «Ottingo un impasto mescolando il gesso preparatorio con la colla, e lo stendo ancora caldo sulla tela o una parete. Il supporto può essere una tela o una tavola di legno, o addirittura non esiste il supporto, ma è uno spessore di intonaco, oppure un affresco. Quando la pasta è ancora fresca, ci metto il colore e il colore viene assorbito, e quindi lo spessore diventa tutto colorato. Però il colore non è reale. Il colore viene restituito attraverso la quantità del bianco che ho messo nell'impasto [...]. Dopo, quando la pasta è asciutta, ci vado su con la carta abrasiva.» (Lancioni 1999: 322).

⁷ Fatto sperimentato dall'artista anche in altre occasioni. Infatti, nel 1987, crea una scultura che è il risultato dell'incontro di tutte le forme geometriche: una linea orizzontale, verticale, obliqua e curva (che chiama *Disegno* ed è in alabastro) (Celant 2015: 27).

⁸ Il ciclo, realizzato dall'artista in un periodo compreso tra il 1452 e il 1466, non segue una sequenza narrativa e gli episodi non sono collegati secondo la successione cronologica, ma per rapporti formali e simbolici. Le scene, articolate in tre livelli sulle pareti della Cappella Bacci, sono caratterizzate da una attenta visione prospettica e raccontano la storia della Croce sulla quale venne crocifisso Gesù Cristo, a partire dalla nascita dell'albero dal quale proviene il legno col quale essa fu costruita. Gli episodi sono tratti dalla Legenda Aurea del frate domenicano Jacopo da Varagine, una raccolta di vite di santi e spiegazioni di feste liturgiche scritta a partire dagli anni Sessanta del XIII secolo e diffusa con grande successo durante tutto il Medioevo. Scheda di P. della Francesca, Scheda di P. Della Francesca, *Storie della Vera Croce*, 1452-1466, Museiarezzo.it, <<https://museiarezzo.it/affreschi-di-piero-della-francesca/>>, 28/09/2025.

⁹ Ad esempio nella *Vittoria di Costantino su Massenzio, Il ritrovamento e il riconoscimento della Vera Croce, Battaglia di Eraclio contro Cosroe, Esaltazione della Croce*. (Longhi 1927: 75-76).

¹⁰ La *sostanza dell'espressione* è diversa dalla *sostanza del contenuto*, che riguarda invece gli usi e i discorsi sui materiali.

¹¹ Diversamente dalla patina di rame degli scritti di Fontanille (Fontanille 2001: 91-93).

¹² Un *trait d'union* notato da Omar Calabrese in tutto il ciclo sono alcuni elementi sintattici più visibili (come i tronchi e gli elementi verticali nelle scene), oppure congiunzioni più piccole (gli equivalenti pittorici di un "e" o "ma") che legano due parti consecutive di una frase: nell'affresco questo ruolo è svolto da piedi, ginocchia e altri arti che segnano il passaggio da un episodio a quello dopo. Roberto Longhi, nel 1927, scriveva che ci sono forme e spazi che "si attraversano, collimano per frammenti", formando la sintesi prospettica di questo brano della *Morte e sepoltura di Adamo*, ma in generale di tutto il ciclo.

¹³ L'opera nasce dalla colatura di gesso liquido nella coppetta delle sue mani (Obrist 2020: 108).

¹⁴ Nel 2016 Ettore Spalletti lavora insieme alla moglie Patrizia Leonelli alla Casa di Cura di Villa Serena a Città Sant'Angelo, in provincia di Pescara. La prima si occupa dell'architettura, l'artista della decorazione interna.

¹⁵ Nella distinzione di Calabrese la differenza è tra osservatore teorico e spettatore reale (Calabrese 2006: 31-40).

Bibliografia

-
- Amato, Joseph
1999 *Dust*, Berkeley, University of California Press; tr. it., *Polvere*, Milano, Garzanti, 2001.
- Bal, Mieke; Bryson, Norman
1991 *Semiotics and Art History*, "The Art Bulletin", 73, 2, 174-208.
- Barthes, Roland
1966 *Éléments de sémiologie*, Paris, Gonthier; tr. it., *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1993.
- Bassano, Giuditta
2023 *Polvere. Questioni semiotiche sulle sostanze*, "ELC Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici", 27, 38, 179-196.
- Burgio, Giuseppe; Migliore, Tiziana
2024 *Promesse del tempo. Polvere e significazione*, Milano, Meltemi.
- Bois, Yves-Alain; Hollier, Denis; Krauss, Rosalind
1998 *A conversation with Hubert Damisch*, "October", 85, 3-17.
- Calabrese, Omar
1985 *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Bari, Laterza; nuova ed. Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2012.
2006 *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori Università.
- Campailla, Carlo; Marrone, Gianfranco; Ventura Bordenca, Ilaria, a cura di
2023 *Semiotica elementale. Materie e materiali*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino.
- Celant, Germano
2015 *Ettore Spalletti*, Milano, Edizioni Bianca.
- Corrain, Lucia; Lancioni, Tarcisio
2012 *Geometrie del senso*, introduzione a Calabrese, Omar, *La macchina della pittura*, Firenze, La Casa Usher.
- Damisch, Hubert
1972 *Théorie du nuage*, Paris, Seuil; tr. it., *Teoria della nuvola*, Genova, Costa & Nolan, 1984.
- Denis, Jérôme; Pontille, David
2022 *Le soin des choses. Politiques de la maintenance*, Paris, La Découverte.
- Di Pietrantonio, Giacinto, a cura di
1997 *Ettore Spalletti*, Pescara, Edizioni Ad. Venture.
- Domínguez Rubio, Fernando
2014 *Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA*, "Theory and Society", 43, 6, 617-645.
- Douglas, Mary
1966 *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London, Routledge; tr. it., *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Floch, Jean-Marie
1984 "Pour une approche sémiotique du matériau", in Ranier, Alain, a cura di, *Espace: construction et signification*, Paris, Éditions de la Villette, 77-84; tr. it. "Per un approccio semiotico ai materiali", in Agnello, Marialaura, a cura di, *Bricolage*, Milano, Franco Angeli, 2013.

Fontanille, Jacques

2001 *La patine et la connivence*, "Protée", 29, 1, 23-35; tr. it., *La patina e la connivenza*, in G. Marrone, E. Landowski, Eric, a cura di, *La società degli oggetti*, Roma, Meltemi, 2002, 71-95.

2004 *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi.

Galletta, Alessandra

2019 *Ettore Spalletti* [documentario], Milano, LaGalla23 Productions, con Maddalena Bregani.

Grazioli, Elio

2004 *La polvere nell'arte*, Milano, Mondadori.

Ingold, Tim

2013 *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London, Routledge; tr. it., *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Milano, Raffaello Cortina, 2019.

Lancioni, Daniela

1999 "Lungo le immagini di questo libro", in Raimondi, Cristiano, a cura di, *Ettore Spalletti. Ombre d'azur, transparence*, catalogo della mostra, Monaco, Nouveau Musée National de Monaco – Milano, Mousse Publishing, 2020, 319-345.

Longhi, Roberto

1927 *Piero della Francesca*, Milano, Hoepli, 1942.

Marin, Louis

1989 *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, La Maison Usher; tr. it., *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, Firenze, La Casa Usher, 2012.

1993 *De la représentation*, Paris, Seuil; tr. it., *Della rappresentazione*, in Corrain, Lucia, a cura di, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

Obirst, Hans Ulrich

2020 "Intervista a Ettore Spalletti", in Raimondi, Cristiano, a cura di, *Ettore Spalletti. Ombre d'azur, transparence*, catalogo della mostra, Monaco, Nouveau Musée National de Monaco – Milano, Mousse Publishing, 81-111.

Politi, Giancarlo

2017 *Ettore Spalletti*, "Flash Art", 7 febbraio, <https://flash---art.it/article/ettore-spalletti/> (28.09.2025).

Spalletti, Ettore.

2014 "Per rompere la geometria stessa. Ettore Spalletti in conversazione con Carlos Basualdo", in *Ettore Spalletti. Un giorno così bianco, così bianco*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI – Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, 13 marzo-14 settembre 2014; Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 27 marzo-15 giugno 2014; Napoli, Madre – Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, 13 aprile-18 agosto 2014), Milano, Electa.

Trione, Vincenzo

2018 "Il monaco e le nuvole", in Leonelli, Patrizia, a cura di, *Ettore Spalletti. Cappella e Sala del Commiato*, Pescara, Villa Serena Edizioni, 21-25.

Sitografia

Scheda di P. Della Francesca, *Storie della Vera Croce*, 1452-1466, MuseiArezzo.it, <<https://museiarezzo.it/affreschi-di-piero-della-francesca/>> (28.09.2025).

Ringraziamenti. Ringrazio Patrizia Leonelli Spalletti, Arianna Chiriatti e la Fondazione Ettore Spalletti; la Casa di Cura di Villa Serena di Città Sant'Angelo; Alessandra Galletta e LaGalla23 Productions, Cristiano Raimondi, Alessandra Santerini, Marie-Claude Beaud, Elodie Biancheri e tutto lo staff del Nouveau Musée National de Monaco; Mario Pieroni e Dora Stiefelmaier; Daniela Lancioni; Marco Betti, dell'Ufficio Promozione e Comunicazione della Direzione regionale Musei nazionali Toscana. Ringrazio anche le due (o i due) anonimi revisori, perché ogni osservazione esterna è uno stimolo ad arricchire il lavoro.

Eleonora Minna storica dell'arte e giornalista, con un interesse per l'arte contemporanea, i mass media e la comunicazione. Docente a contratto alle Accademie di Belle Arti di Frosinone e Viterbo, dove insegna Stile, storia dell'arte e del costume 3 e Teoria e metodo dei mass media. Dottorato in Medium e medialità all'Università eCampus (in corso). Ha lavorato per il Nouveau Musée National de Monaco, la Galleria Borghese, la Fondazione La Quadriennale di Roma, il Museo Macro di Roma. Come giornalista, è collaboratrice delle pagine culturali del quotidiano "Avvenire."