

OPUS

storia architettura
restauro disegno
history architecture
conservation drawing

5 / 2021

nuova serie

estratto dal volume



GANGEMI EDITORE[™]
INTERNATIONAL

OPUS *nuova serie*

quaderno di storia architettura restauro disegno
journal of history architecture conservation drawing

Rivista annuale del Dipartimento
di Architettura, Sezione Patrimonio
Architettonico, Università degli Studi
"Gabriele d'Annunzio" di Chieti e Pescara

*Annual Magazine of the Department
of Architecture (Architectural Heritage Unit),
"Gabriele d'Annunzio" University
of Chieti-Pescara*

Registrazione presso il Tribunale di Pescara
n. 389/2018 v.g. - n. 2/2018 Reg. Stampa

© proprietà letteraria riservata

GANGEMI EDITORE^{spa}
INTERNATIONAL

Via Giulia 142, 00186 Roma

tel. +39 06 6872774 fax +39 06 68806189

e-mail info@gangemieditore.it

catalogo on line www.gangemieditore.it

Le nostre edizioni sono disponibili in Italia
e all'estero anche in versione ebook.

*Our publications, both as books and ebooks,
are available in Italy and abroad.*

Un numero € 15,00 – estero € 18,00 / \$ 20,00

Arretrati € 30,00 – estero € 36,00 / \$ 40,00

Abbonamento annuo € 30,00

– estero € 40,00 / \$ 44,00

One issue € 15,00 – Overseas € 18,00 / \$ 20,00

Back issues € 30,00 – Overseas € 36,00 / \$ 40,00

Annual Subscription € 30,00

– Overseas € 40,00 / \$ 44,00

Abbonamenti/Annual Subscription

Versamento sul c/c postale n. 15911001

intestato a Gangemi Editore SpA

IBAN: IT 71 M 076 0103 2000 0001 5911 001

Payable to: Gangemi Editore SpA

post office account n. 15911001

IBAN: IT 71 M 076 0103 2000 0001 5911 001

BIC SWIFT: BPIITRRXXX

Distribuzione/Distribution

Librerie in Italia /Bookstores in Italy

Emme Promozione e Messaggerie Libri Spa –
Milano

e-mail: segreteria@emmepromozione.it

www.messaggerielibri.it

Estero /Abroad

NBN International

10 Thornbury Rd, Plymouth, PL6 7PP

United Kingdom

ISBN 978-88-492-4150-1

ISSN IT 2532-7747

Dato dalle stampe nel mese di novembre 2021

GANGEMI EDITORE PRINTING
Stabilimento Tecnopolo Roma

Direttore responsabile/Managing editor

Claudio Varagnoli

Consiglio editoriale/Editorial committee

Sergio Bettini (Accademia di Architettura, Università della Svizzera Italiana)

Ascensión Hernández Martínez (Universidad de Zaragoza)

Adriano Ghisetti Giavarina (Associazione Italiana di Storia dell'Architettura)

Cristina González-Longo (RIBA; University of Strathclyde, Glasgow)

Claudine Houbart (Université de Liège)

Pavel Kalina (Czech Technical University, Prague)

Alessandra Marino (Direttrice, Istituto Centrale del Restauro)

Javier Rivera Blanco (Universidad de Alcalá de Henares)

Livio Sacchi (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti e Pescara)

José Antonio Raimundo Mendes da Silva (Universidade de Coimbra)

Steven W. Semes (School of Architecture, University of Notre Dame)

Marcello Villani (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti e Pescara)

Comitato scientifico/Scientific committee

Lorenzo Bartolini Salimbeni (Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma),

Donata Battilotti (Università di Udine), Piergiacomo Bucciarelli (Centro di Studi per

la Storia dell'Architettura, Roma), Annegret Burg (Potsdam Fachhochschule), Alejandro

Cabeza Pérez (Universidad Nacional Autónoma de México), Tracy E. Cooper (Temple

University, Philadelphia), Mihaela Criticos ("Ion Mincu" University of Architecture and

Urban Planning, Bucharest), Denis De Lucca (University of Malta), Daniela Esposito

(Sapienza Università di Roma), Marco Gaiani (Università di Bologna), Amparo Graciani

García (Universidad de Sevilla), Javier Ibáñez Fernández (Universidad de Zaragoza),

Beatriz Mugayar Kühl (Universidade de São Paulo), Marco Rosario Nobile (Università

di Palermo), Caterina Palestini (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti e Pescara),

Augusto Roca de Amicis (Sapienza Università di Roma), Tommaso Scalesse (Centro

di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma), Lucia Serafini (Università "Gabriele

d'Annunzio" di Chieti e Pescara), Maurizio Unali (Università "G. d'Annunzio" di

Chieti e Pescara), Nivaldo Vieira de Andrade (Universidade Federal da Bahia), Natália

M. Vieira-de-Araújo (Universidade Federal de Pernambuco).

Redazione/Editing

Federico Bullfone Gransinigh, Giovanni Caffio, Stefano D'Avino, Milena Fiadino, Raf-
faele Giannantonio, Antonella Salucci, Pasquale Tunzi, Marcello Villani, Clara Verazzo.

Traduzioni in inglese di Paul David Blackmore (pdb srls)

Indicizzazione/Indexing

La rivista è presente nei seguenti database: ACNP – Catalogo Italiano dei Periodici,

BASE - Bielefeld Academic Search Engine, Google Scholar – Motore di ricerca

accademico, JURN – Academic Search Engine, KUBIKAT – Max-Planck-

Gesellschaft, Worldcat – The world's largest library catalog, ZDB – German Union

Catalogue of Serials.

"OPUS. Quaderno di storia architettura restauro disegno" è inserita nell'elenco delle
riviste scientifiche di Classe A ANVUR ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale.

"OPUS. Quaderno di storia architettura restauro disegno" prevede la procedura di
revisione e valutazione da parte di un comitato di referees (*double blind peer review*).

Ogni contributo viene sottoposto all'attenzione di almeno due revisori, scelti in base

alle loro specifiche competenze. I nomi dei revisori di ciascun numero sono resi noti nel

numero successivo. Editorial policies in <https://www.dda.unich.it/Opus>

*The articles published in "Opus/journal of history architecture conservation drawing" are examined
and assessed by a double blind peer review. Each article is examined by at least two referees, chosen
according to their specific field of competence. The names of the referees of each number are
published in the following number. Editorial policies in <https://www.dda.unich.it/Opus>*

Elenco dei valutatori (double blind peer review) per l'anno 2020

Mario Bevilacqua (Università di Firenze), Caterina F. Carocci (Università di Catania), Aline de

Carvalho Luther (Universidade Federal da Bahia), Celia Facio Salazar (Universidad Autónoma

de México), Monica Livadiotti (Politecnico di Bari), Fabio Mangone (Università degli Studi di

Napoli "Federico II"), Elena Manzo (Università degli Studi della Campania), Natália Miranda

Vieira-de-Araújo (Universidade Federal de Pernambuco), Tarcisio Pastrana Salcedo (Istituto

Politécnico Nacional, México), Augusto Roca de Amicis (Sapienza Università di Roma),

Renata Samperi (Università di Ferrara), Saverio Sturm (Università di RomaTre).

In copertina/Cover

Atene, Partenone, veduta del lato sud (dettaglio, foto di C. Varagnoli).

- 3 **Editoriale / Editorial**
Fetici e utopie
Fetishes and Utopias
- 7 **Konstantinos Karanasos**
Architetto Ph.D., The Acropolis Restoration Service (YSMA), Atene
Architect Ph.D., The Acropolis Restoration Service (YSMA), Athens
Questioni di conservazione tra la memoria e l'architettura: i muri nord e sud della cella del Partenone
Questions of Conservation Between Memory and Architecture: The North and South Walls of the Cella at the Parthenon
- 27 **Luca Creti**
Ph.D., Dipartimento di Storia, Disegno, Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma
Ph.D., Department of History, Drawing, Conservation of Architecture, Sapienza University of Rome
"Centro" e "periferia": note sulla diffusione del cosiddetto *opus romanum* nell'architettura religiosa del Lazio settentrionale tra XI e XIII secolo
*"Centre" and "Periphery": Notes on the Diffusion of the So-Called *opus romanum* in the Churches of Northern Latium between the 11th and 13th Century*
- 47 **Luca Pezzuto**
Professore, Dipartimento di Scienze Umane, Università dell'Aquila
Professor, Department of Human Sciences, University of L'Aquila
Sulle tracce di alcuni forestieri all'Aquila nell'Ottocento: Richard Keppel Craven, Edward Lear, Heinrich Wilhelm Schulz, Franz Hill
Foreign Travellers in Nineteenth Century L'Aquila: Richard Keppel Craven, Edward Lear, Heinrich Wilhelm Schulz, Franz Hill
- 67 **Raffaele Giannantonio**
Professore, Dipartimento di Architettura, Università di Chieti-Pescara
Professor, Department of Architecture, University of Chieti-Pescara
L'Utopia urbana negli anni Sessanta. Iannis Xenakis e la Città Cosmica
Urban Utopia in the 1960s. Iannis Xenakis and the Cosmic City
- 95 **Clara Verazzo**
Professore, Dipartimento di Architettura, Università di Chieti-Pescara
Professor, Department of Architecture, University of Chieti-Pescara
Il senso dei luoghi nell'esperienza artistica di Ettore Spalletti
Sense of Place in the Artistic Experience of Ettore Spalletti
- 119 **Attualità / Events**
Massimo Pacifico
Giornalista fotografo indipendente
Independent journalist and photographer
Chandigarh compie settant'anni
Chandigarh Turns Seventy
- 127 **Giuseppe Calabrese**
Architetto Ph.D. professionista
Ph.D. professional architect
Tecniche costruttive tradizionali per la nuova vita su Marte
Traditional Building Techniques for a New Life on Mars
- 131 **Recensioni / Reviews**
Adriano Ghisetti Giavarina, Clara Verazzo, Lucia Serafini, Antonello Alici, Alessandra Acconci, Pasquale Tunzi

Il senso dei luoghi nell'esperienza artistica di Ettore Spalletti

Sense of Place in the Artistic Experience of Ettore Spalletti

Clara Verzazzo

SOMMARIO – L'esperienza artistica di Ettore Spalletti, tesa alla ricerca costante di colori solidi, di impasti abrasivi di gesso, di mescole di bianco puro con pigmenti colorati, sembra rimandare ad un immaginario architettonico, segnato da scambi geometrici tra piani e curve, tra quadri che fuoriescono dalle pareti murarie o volumi conici che si stagliano in ambienti sospesi. Il colore, che non si esprime solo con superfici bidimensionali ma anche con volumi, assume un carattere di espansione che avvolge, contamina, interagisce con il luogo stesso dell'esposizione.

A partire dall'analisi delle diverse esperienze artistiche del maestro, il contributo, che qui si presenta, proverà ad investigare la sussistenza di questa relazione, verificando quella sensibilità di ascolto dell'edificio preesistente che lo colloca a pieno titolo nella cultura architettonica.

ABSTRACT – *Ettore Spalletti's artistic experience, characterised by the constant search for solid colours, abraded plaster impasto, mixtures of pure white and coloured pigments seems to speak of an architectural imagination, marked by geometric exchanges between planes and curves, between paintings that emerge from the walls or conical volumes standing in suspended environments.*

Colour, expressed not only in two-dimensional surfaces but also in volumes, takes on an expansive character that envelops, contaminates, and interacts with the exhibition space.

Setting out from the analysis of this master's diverse artistic experiences, this text will investigate the existence of this relationship, verifying that sensibility in listening to pre-existing buildings, which places him fully within the realm of architectural culture.

KEYWORDS: Ettore Spalletti, Italian Contemporary Art, History of Contemporary Architecture, Architectural Design, Building Rehabilitation.

Il colore, come si sposta, occupa lo spazio e noi entriamo. Non v'è più la cornice che delimitava lo spazio. Togliendola, il colore assume lo spazio e invade lo spazio. E quando questa cosa riesce, è miracolosa.

E. SPALLETTI, *neroazzurro, rosa tenue*, catalogo della mostra, Milano, 2006.

The frame that delimited the space is no longer there. Taking it away, the colour takes on the space and invades the space. And when this happens, it's miraculous.

E. SPALLETTI, *neroazzurro, rosa tenue*, exhibition catalogue, Milan, 2006.

Con una cerimonia solenne e carica di significati, nel maggio 2017, il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" di Chieti e Pescara ha conferito la laurea magistrale *honoris causa* in Architettura a Ettore Spalletti: non si trattava solo di un atto dovuto ad un grande artista, ma del riconoscimento al lavoro di un'artista che coinvolge il fare architettonico in tutte le sue sfaccettature. Oggi, a due anni dalla scomparsa di Ettore Spalletti, riflettere sulla sua esperienza artistica¹ – dal punto di vista di un architetto – può rappresentare un'opportunità per cogliere la cifra poetica di un protagonista che si è nutrito di una profonda concezione spaziale, e indicare possibili vie di interazione tra ricerca progettuale e arte contemporanea, un binomio particolarmente fecondo in anni lontani e che va oggi fortemente rivalutato.

¹ Questo saggio ha attinto a piene mani dai lunghi e proficui incontri con l'architetto Patrizia Leonelli, moglie di Ettore Spalletti e partecipante sensibile della sua ricerca artistica, che qui si ringrazia per la fondamentale collaborazione.

During a solemn ceremony charged with significances, held in May 2017, the Department of Architecture of the "Gabriele d'Annunzio" University of Chieti and Pescara awarded Ettore Spalletti a *laurea magistrale honore causa* in Architecture: more than a necessary gesture toward such a great artist, it was also a recognition of an artist whose work engages all of the many facets of creating architecture. Today, two years after the passing of Ettore Spalletti, reflecting on his artistic experience¹ – from the point of view of an architect – may provide an opportunity for capturing the poetic signature of such an important figure, nurtured by a profound conception of space. Additionally, it may also indicate possible approaches to the interaction between design research and contemporary art, a particularly fecund pairing in the distant past and worthy of re-evaluation today.

¹ This essay has drawn fully on lengthy and fruitful encounters with the architect Patrizia Leonelli, Ettore Spalletti's wife and active participant in his artistic research. I thank her for her fundamental collaboration.

Nato nel 1940 a Cappelle sul Tavo (Pe), Spalletti² ha vissuto e lavorato nella sua città natia, mantenendo un legame indissolubile con l'Abruzzo e con la città di Pescara, che lo ha accolto nei suoi primi anni di professione. Un legame intimo con i colori e le atmosfere della sua terra e con i paesaggi a lui più familiari, che consente alle sue opere di diffondere i colori dell'alba, del cielo e del mare Adriatico, così come le linee morbide che cavalcano da lontano i monti dell'Appennino.

Le sue opere sono state esposte nei principali musei del mondo, sia in mostre collettive sia in personali. Oltre ad aver rappresentato l'Italia alla Biennale di Venezia del 1997, Spalletti ha preso parte ad altre tre edizioni della stessa manifestazione nel 1982, nel 1993 e nel 1995 e a due edizioni di *documenta* a Kassel nel 1982 e nel 1992³. Sue esposizioni personali sono state allestite presso le principali istituzioni museali d'Europa e d'America, oltre ad un gran numero di mostre presso gallerie private⁴, a testimonianza di una produzione intensa, sempre attenta alla committenza pubblica, ivi compresa quella religiosa (fig. 1).

La ricchezza progettuale del maestro abruzzese risiede nella ricerca costante di colori solidi, autentiche stratigrafie cromatiche che, come intonaci soprammessi nel tempo, nascono da impasti abrasivi di gesso, di mescole di bianco puro con pigmenti colorati, accuratamente progettati dall'autore. E il suo immaginario architettonico vive negli scambi geometrici tra piani e curve, tra quadri che fuoriescono dalle pareti murarie o volumi conici che si stagliano in ambienti sospesi. È lo stesso Spalletti che sottolinea come alla base di ogni suo lavoro ci sia sempre un riferimento al luogo dell'esposizione, all'organismo architettonico che lo ospita, alla storia che lo ha segnato: "Quando uso un colore e non un altro, questo colore ha un significato preciso che

Born in 1940 in Cappelle sul Tavo (PE), Ettore Spalletti² lived and worked in his native city. He maintained an indissoluble bond with the region of Abruzzo and with the city of Pescara, which welcomed him during the early years of his career. An intimate bond with the colours and atmospheres of his land and with the landscapes familiar to him. A bond that consented his works to irradiate the colours of the sunrises, the sky and the sea of the Adriatic, and the gentle lines rolling off into the distance toward the Apennine mountains.

His work has been exhibited in the world's principal museums, in group and solo shows. In addition to representing Italy at the 1997 Venice Biennale, Spalletti participated in three other editions of the same event in 1982, 1993 and 1995, and two editions of *documenta* in Kassel, in 1982 and 1992.³ Solo shows have been held in leading museums in Europe and the United States, together with a large number of exhibitions in private galleries.⁴ They testify to an intense body of work, many the result public commissions, including religious projects (fig. 1).

The richness of the works created by this master from the region of Abruzzo lies in the constant search for solid colours, for authentic chromatic stratigraphies. Similar to layers of plaster applied one atop the other over time, they are born of abraded gesso *impasto*, of mixtures of pure white and coloured pigments, exactly created by Spalletti. His architectural imagination thrived in geometric exchanges between planes and curves, between canvases that emerge from the walls or conical volumes erected in suspended environments. It was Spalletti himself who emphasised that each of his works was always constructed atop a reference to the space of exhibition, to the architectural body that hosts them, to the history whose signs it bears: "When I use one colour and not another, this colour has a precise

² Nato il 26 gennaio 1940, Ettore Spalletti muore a Spoltore (Pe), l'11 ottobre 2019.

³ Si fa riferimento alle Esposizioni internazionali di *documenta 7*, dal 19 giugno fino al 28 settembre del 1982, sotto la direzione artistica di Rudi Fuchs, e al *documenta IX*, dal 13 giugno al 20 settembre 1992, sotto la direzione artistica del belga Jan Hoet.

⁴ Tra le diverse mostre, si ricordano quelle presso: il Museum Folkwang di Essen (1982), il Museum Van Hedendaagse Kunst di Gent (1983), la Halle d'art contemporain di Rennes (1988), il De Appel di Amsterdam, il Kunstverein di Monaco e il Portikus a Francoforte (1989), il Musée d'Art Moderne de la Ville di Parigi (1991), l'IVAM di Valencia (1992), il Solomon R. Guggenheim Museum di New York (1993), il MUHKA di Anversa (1995), il Musée d'Art Moderne e Contemporain di Strasburgo (1998), il Museo di Capodimonte a Napoli (1999), la Fundación La Caixa di Madrid (2000), l'Henry Moore Institute di Leeds (2005), l'Accademia di Francia - Villa Medici a Roma (2006), il Museum Kurhaus di Kleve (2009), la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma (2010), e la Villa Paloma, una delle due sedi del Nouveau Musée National de Monaco (2019).

² Born on 26 January 1940, Ettore Spalletti died in Spoltore (PE), on the 11 October 2019.

³ The reference is to the international exhibitions *documenta 7*, 19 June to 28 September 1982, artistic director Rudi Fuchs, and *documenta IX*, 13 June to 20 September 1992, under the artistic direction of the Belgian Jan Hoet.

⁴ Among the many exhibitions, I mention those at the: Museum Folkwang, Essen (1982), Museum Van Hedendaagse Kunst, Gent (1983), Halle d'art contemporain, Rennes (1988), De Appel, Amsterdam, Kunstverein, Munich and the Portikus, Frankfurt (1989), Musée d'Art Moderne de la Ville di Paris (1991), IVAM - Centre del Carme, Valencia (1992), Solomon R. Guggenheim Museum, New York (1993), MUHKA, Antwerp (1995), Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg (1998), Museo di Capodimonte, Naples (1999), Fundación La Caixa, Madrid (2000), Henry Moore Institute, Leeds (2005), Accademia di Francia-Villa Medici, Rome (2006), Museum Kurhaus, Kleve (2009), Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome (2010), MAXXI, the GAM and the Madre (2014) and Villa Paloma, one of the two homes of the Nouveau Musée National de Monaco (2019).



1/ Discorso della Montagna, 2011. Impasto di colore su carta. Bozzetto per la copertina dell' *Evangeluario Ambrosiano* (foto da "Thema. Rivista dei beni culturali ecclesiastici", 6, 2016. © Galleria San Fedele).

1/ Discorso della Montagna, 2011. Impasto of colour on wallpaper. Sketch for the cover of the *Evangeluario Ambrosiano* (photo from Thema. Rivista dei beni culturali ecclesiastici, 6, 2016. © Galleria San Fedele).

2/ Mobile, 1974. Impasto di colore su tavola. Collezione privata (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

2/ Mobile, 1974. Impasto of colour on panel. Private Collection (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

concerne lo spazio. Cioè l'ho usato come termine di conoscenza"⁵.

La relazione tra l'opera d'arte e lo spazio architettonico per il quale è ideata diviene fondamentale sin dalla sua prima mostra personale presso la Galleria di Plinio De Martiis a Roma, articolata sulla modulazione cromatica dello spazio e realizzata con l'esposizione di cinque quadri – rosso, bianco, verde, bianco, giallo –, concepiti come parti di un'unica opera. Ogni frammento appariva isolato, come un frammento di tela, ma poteva rappresentare anche un frammento di parete, di elemento murario, nato dalla struttura preesistente della galleria.

A partire dall'analisi delle diverse esperienze artistiche del maestro, affiora potente una capacità di ascolto dell'edificio preesistente. Le parole pronunciate dal maestro il giorno della celebrazione a Pescara, evidenziano il desiderio nutrito, sin da ragazzo, di diventare architetto, ovvero di modellare la realtà attraverso un segno duraturo, materico, concreto. Il suo è un lavoro che interagisce con il mondo, attraverso un processo intuitivo, che anela alla perfezione, alla purezza. Spalletti attribuisce una dimensione evocativa alla sua

meaning that concerns space. That is, I used it as a term of knowledge"⁵.

The relationship between the work of art and the architectural space for which it was created was already fundamental during Spalletti's earliest solo show at the gallery of Plinio De Martiis in Rome. The space of the gallery was articulated by a chromatic modulation generated by five canvases – red, white, green, white, yellow – conceived as fragments of a single work. Each fragment was isolated, similar to the fragment of a canvas, but could also be taken for the fragment of a wall, of masonry, born from the pre-existing structure of the gallery.

The analysis of Spalletti's diverse artistic experiences reveals a formidable capacity to listen to pre-existing buildings. The words pronounced by the master during the celebration at Pescara, evidence the desire nurtured, since his youth, to become an architect, in other words to model reality using a durable, material and concrete sign. His work interacts with the world through an intuitive process that yearns for perfection, for purity. Spalletti attributes an evocative dimension to his work through the intelligent use of light. However,

⁵ T. TRINI, *Ettore Spalletti*, in «Data», settembre-ottobre 1975, pp. 56-57. Tommaso Trini riflette con attenzione sull'opera di Spalletti «pensata e praticata come campo transizionale, movimento transfinito di tempo».

⁵ T. TRINI, "Ettore Spalletti", in *Data*, September-October 1975, pp. 56-57. Tommaso Trini reflects with attention on the work of Spalletti "imagined and practiced as a traditional field, a transfinite movement of time".

opera, attraverso l'uso consapevole della luce. Ma non sarebbe possibile giungere alla conquista di una dimensione spirituale – potremmo dire di grazia – conaturata alla nitidezza, alla tonalità e alla saturazione del suo colore, senza tener presente che la percezione delle qualità cromatiche deriva dall'interazione con gli aspetti circostanti, con lo spazio, o meglio con il luogo. Ogni intervento artistico di Spalletti richiede una profonda conoscenza dell'architettura preesistente, del suo tempo così come del suo spazio, che diviene co-protagonista della sua azione: il colore, che non si esprime solo con superfici bidimensionali ma anche con volumi, assume un carattere di espansione che avvolge, contamina, interagisce con il luogo stesso dell'esposizione. Si pensi, in tal senso, alle prime sperimentazioni con le "carte di colore", realizzate nel 1974, che evidenziano il rapporto tra arte e architettura, attraverso la ricerca di una terza dimensione. Se in Lucio Fontana i tagli operati sulla tela provano ad oltrepassarla, rimandando ad uno spazio alternativo, in Ettore Spalletti la superficie pittorica si pone in rapporto con l'ambiente espositivo in senso fisico, alla ricerca di un equilibrio perfetto tra spazio e oggetti. E la luce conferisce loro una forma fino al punto di rastremare i bordi dei suoi quadri o di porli in aggetto dal piano di supporto, travalicando così il confine tra pittura, scultura e architettura. Lo spazio che c'è dietro i quadri viene così materializzato: è questo il senso delle matite bianche con cui Spalletti distanzia le sue opere dal muro⁶. Il colore recupera la sua capacità di costruire spazio: in un aristocratico tentativo di rivivere la prospettiva classica, tutta l'opera di Spalletti è sostanzialmente intrisa di spazio.

La pratica artistica di Ettore Spalletti si identifica con un processo di elaborazione della superficie, da quella marmorea della scultura, a quella pittorica del dipinto, trattata con molteplici stesure di materiale fluido trasparente od opaco. L'apparente monocromia delle sue opere svela una trama di colore gravida di materia e di luce che va alla ricerca di un dialogo continuo con lo spazio circostante. Questa sua intenzione di animare gli spazi e gli oggetti, si traduce in elementi simbolici. Non è un caso che la prima esposizione pubblica della scultura *Foglie* avvenga su una spiaggia, una superficie in continuo movimento, sottoposta alle alterazioni del vento e del mare, documentata dalle fotografie di Giorgio Colombo nel 1969. L'artista esplora la dimensione del movimento che va oltre l'ordine rigido e lineare delle cose e dell'arte, affidandosi ad una materia che evoca il fluire dei liquidi, fragile, ma estremamente compatta:

it would be impossible to capture a spiritual dimension – we could say of grace – inherent to the crispness, tonality and saturation of the colours he used without considering that the perception of chromatic qualities derives from the interaction with surrounding aspects, with space, or better yet, with place. Each of Spalletti's artistic interventions requires a profound comprehension of pre-existing architecture, of its time and its space. The latter becomes the co-protagonist of his action: colour, expressed not only in two-dimensional surfaces but also with volumes, takes on an expansive character that envelops, contaminates and interacts with the space in which it is exhibited. In this sense, I mention the early experiments with the "carte di colore", realised in 1974, which evidenced the relationship between art and architecture in the search for a third dimension. If the cuts in the canvas practiced by Lucio Fontana were an attempt to move beyond it, referring to some alternative space, in Ettore Spalletti the pictorial surface is placed in a physical relationship with the space of exhibition in the search for a perfect equilibrium among space and objects. Light gives them form, attenuating the edges of his canvases or projecting them from the surface supporting them, and they overcome the boundary between painting, sculpture and architecture. The space behind the canvas is dematerialised: this is the sense of the white pencils used by Spalletti to distance his works from the wall.⁶ Colour recovers its capacity to construct space: in an aristocratic attempt to revive classical perspective, Spalletti's entire oeuvre is substantially steeped in space.

Ettore Spalletti's artistic practice is identified with a process that works with surfaces, from the marble surface of sculpture to the pictorial surface of painting, treated with multiple applications of transparent or opaque fluid matter. The apparent monochrome nature of his work in reality reveals a pattern of colour gravid with matter and light that searches for a continuous dialogue with surrounding space. His intention to animate spaces and objects translates into symbolic elements. It is no accident that the sculpture *Foglie* was first exhibited to the public in 1969 on a beach, a surface in continuous movement and subject to alterations caused by the wind and the sea. The event was documented in the photographs of Giorgio Colombo. Spalletti explored the dimension of movement beyond the rigid and linear order of objects and of art, entrusting himself to a solidity that evokes the flow of liquids. While apparently fragile, it proves extremely compact: "it is a relation with

⁶ Il rapporto colore-luce-spazio nell'esperienza artistica di Ettore Spalletti è stato oggetto di alcune proficue riflessioni condivise con il collega Enzo Calabrese, docente di Composizione architettonica presso il Dipartimento di Architettura di Pescara, che qui si ringrazia.

⁶ The relationship colour-light-space in the artistic experience of Ettore Spalletti was the object of some fruitful reflections shared with my colleague Enzo Calabrese, professor of Architectural Composition at the Dipartimento di Architettura in Pescara. Whom I thank.

“è una relazione con la realtà della natura che enuncia, nella sua arte, un continuo risveglio della materia, così da sottendere la dolcezza del suo fluire in rapporto alla vivacità della scossa e del contatto esterni, ma complementari”⁷.

Da subito quindi, si manifesta la ricerca di un'arte che transita dalla forma al colore, dal volume alla materia, dal duro al morbido, dal solido al liquido. Negli anni Settanta⁸, quando Spalletti muove i primi passi, la ricerca artistica si divideva su due differenti approcci. Da un lato, i *color field painting* e gli scultori *minimal*, sul versante americano, contrari ad ogni automatismo e a ogni irrazionalismo creativo, propongono una pittura e una scultura più misurate, verificate, suffragate dalla necessità di una indagine spaziale e proporzionale, realizzata attraverso una estrema coerenza, una totale scarsità di effetti coloristici e una rigorosa composizione⁹. Dall'altro, sul versante europeo, l'Arte Povera, nata in aperto contrasto con l'arte tradizionale, della quale ripudia metodi e materiali, prediligendo elementi 'poveri', come terra, legno, ferro, stracci, plastica, scarti industriali, con lo scopo di evocare i costrutti linguistici della società contemporanea¹⁰.

Spalletti si dedica alla convergenza e alla coagulazione di queste due visioni, tra forma e geometria, colore e materia, pensando alla ricerca artistica come strumento di mediazione tra trascendenza e quotidianità. Da questa tensione, nasce *Mobile*, 1974, un'opera costituita da tre grandi superfici lignee appoggiate a terra tra il muro e il pavimento, su cui l'artista stende, in verticale, tre diverse paste di colore, che formano uno strato molto spesso che, solidificandosi sulla superficie, arriva a for-

the reality of nature that enunciates, in his art, a continuous reawakening of matter, to suggest the gentleness of its flowing in relationship to the vivacity of external, though complementary shock and contact”⁷.

Thus Spalletti immediately manifested the search for an art that transits from form to colour, from volume to matter, from hard to soft, from solid to liquid. During the 1970s,⁸ as Spalletti took his first steps, artistic research was divided in two different approaches. On the one hand, the color field painters and minimalist sculptors in America, opposed to any myokinetic automatism and any creative irrationalism. They proposed a more measured and verified painting and sculpture, supported by the need to investigate space and proportion and realised through extreme coherence, a total scarcity of colouristic effects and rigorous composition.⁹ On the other hand, in Europe, Arte Povera, born in open contrast to traditional art, whose materials and methods it repudiated, privileged poor elements such as dirt, would, metal, rags, plastic, industrial waste, to evoke the linguistic constructs of contemporary society.¹⁰

Spalletti dedicated himself to the convergence and coagulation of these two visions, between form and geometry, and colour and matter. He imagined artistic research as a tool of mediation between transcendence and the everyday. This tension produced *Mobile*, 1974, three large wooden surfaces resting on the ground between the wall and the floor, atop which Spalletti vertically applied three different coloured pastes. This very thick layer, solidifying on the entire surface, formed a sort of plaster, an *other* element between wall and fresco (fig. 2). The attention to the physicality and con-

⁷ G. CELANT, *Innaffiare gli spazi*, in IDEM (a cura di), *Ettore Spalletti*, San Giovanni Teatino (Ch) 2015, p. 7.

⁸ Sintetizzare il pluralismo artistico affermatosi a partire dalla fine degli anni Sessanta è operazione complessa, che esula dagli interessi del presente contributo. Si assiste infatti a fenomeni che nascono, coesistono, si sovrappongono e svaniscono, depotenziando ogni tentativo di egemonia culturale. Una geografia articolata descritta e approfondita nel contributo di DEL PUPPI A., *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Milano 2013. Si veda anche: C. CASERO, E. DI RADDO (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Milano 2015.

⁹ Si pensi alle sperimentazioni artistiche di Barnett Newman e Ad Reinhardt, che lavorano su una pittura “autentica”, una “pittura per la pittura”. Cfr. G. DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettivale*, Milano 2004 (1 ed. 1961), pp. 63-64; K. WILKIN (edited by), *Color as field: American painting, 1950-1975*, New York 2007.

¹⁰ L'Arte povera, definita da Germano Celant come una «guerriglia asistemica», muove i primi passi nella prima metà degli anni Sessanta, per poi giungere alla consacrazione internazionale nel 1969 con la rassegna *When attitudes become form organizzata da Szeemann* presso la Kunsthalle di Berna, alla quale partecipano Boetti, Calzolari, Kounellis, Merz, Pascali, Pistoletto, Prini e Zorio. Cfr. G. CELANT, *Arte povera: appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», n. 5, novembre-dicembre 1967, s.n.p.; IDEM, *Arte povera: storia e storie*, Milano 2011.

⁷ G. CELANT, *Innaffiare gli spazi*, in IDEM (ed.), *Ettore Spalletti*, San Giovanni Teatino (Ch) 2015, p. 7.

⁸ Synthesising the artistic pluralism affirmed beginning in the 1960s is a complex operation, outside the interests of the present text. It was a period witness to phenomena that were born, coexisted, overlapped and then disappeared, weakening any attempt at cultural hegemony. An articulated geometry described and explored in the text by DEL PUPPI A., *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Milan 2013. See also: CASERO C., DI RADDO E. (eds.), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Milan 2015.

⁹ The reference is to such artists as Ad Reinhardt and Barnett Newman, considered the artists-guides for a new explosion of “authentic” painting, of a “painting for painting”. Cf. G. DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettivale*, Milan, 2004 (1st ed. 1961), pp. 64-64; K. WILKIN (ed.), *Color as field: American painting, 1950-1975*, New York 2007.

¹⁰ Arte Povera was defined, following the first exhibition in 1967 at the Galleria La Bertesca in Genoa presenting works by Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali and Prini and curated by Germano Celant, in an article by Celant himself, as asystematic guerrilla art. International consecration came in 1969 with the review of arte povera and conceptual art *When Attitudes Become Form*, organised by Harald Szeemann at the Kunsthalle Bern, featuring works by Boetti, Calzolari, Kounellis, Merz, Pascali, Pistoletto, Prini and Zorio. Cf. G. CELANT, “Arte povera: appunti per una guerriglia”, in *Flash Art*, n. 5, November-December 1967, n.p.n.; IDEM, *Arte povera: storia e storie*, Milan 2011.

mare una sorta di intonaco, un elemento altro tra muro e affresco (fig. 2). L'attenzione alla fisicità e alla concretezza del colore, associato allo spessore consistente, formato dal contrasto tra superficie liscia di base e colore sovrapposto, rimanda alla esigenza di oggettualità, che pur essendo bidimensionale, ricerca la terza dimensione nell'idea di parete o di quinta architettonica.

Siamo di fronte all'idea di una pittura "architettonica", così come suggerisce la posizione a terra dei tre pannelli, una costruzione della materia cromatica, che cerca di relazionarsi con la tridimensionalità dell'ambiente spaziale, attraverso i punti di contatto e di tangenza, come i bordi poggiati sul pavimento e sul muro. Spalletti agisce sul limite, "le sue opere esaltano ed evidenziano il 'taglio' lineare o volumetrico, sia esso un bordo o una cornice, un contorno o un orlo, che divide l'oggetto d'arte dal suo ambiente"¹¹, ma contemporaneamente lo pone in relazione con quest'ultimo, creando una zona sensibile all'espansione tridimensionale e allo spessore materiale di questi oggetti pieni ed autonomi.

Dopo la prima personale nel 1975 nella Galleria la Tartaruga di Roma, gli interventi di trasposizione del colore nello spazio divengono la cifra distintiva della sua ricerca. Nel 1967 a Milano, presso la Galleria Paola Betti, l'artista produce una nuvola di materia cromatica che, uscita dal quadro, scende a terra e copre il pavimento con uno strato grigio. Il pigmento puro posandosi sull'architettura, diventa esso stesso spazio architettonico. La speculazione artistica si arricchisce di nuovi significati nel lavoro, sempre del 1976, presso la Galleria Pieroni di Pescara, ubicata negli ambienti residuali dell'antico Bagno Borbonico. Una sequenza di cinque stanze, costituite da spessi muri d'ambito coperti con volte a botte, lasciate vuote, fatta eccezione per un unico ambiente, nel quale Spalletti interviene estraendo dal pavimento due basoli in pietra calcarea grigia e sostituendoli con un calco delle medesime proporzioni, rosa e celeste. È la prima attestazione del processo di passaggio dalla trasparenza del pigmento disperso nell'aria alla concretezza del peso, dell'ingombro, "una sostanza pittorica che ha il potere di sostituirsi alla struttura architettonica"¹² (figg. 3-4).

Entrambi i lavori stabiliscono un *continuum* tra la pittura e la scultura e lo spazio preesistente, un rapporto di ibridazione tra la materializzazione dell'arte e la smaterializzazione del costruito. La stesura del colore si nutre della perdita dell'architettura, colta non come pieno parietale ma come vuoto. La densità dello strato di colore si stende sulle strutture murarie, tramutandole in cornici neutre, animate dall'azione artistica. Una relazione tra soggetto e oggetto, tra individuo e pubblico.

creteness of colour, associated with an important depth, formed by the contrast between the smooth base surface and the colour applied to it, refers back to the need for an objectuality that, while two-dimensional, seeks the third dimension in the idea of the wall or as architectural backdrop.

We can now speak of "architectural" painting, as suggested by the placement on the ground of the three panels, a construction of chromatic matter that seeks a relationship with the three-dimensionality of the spatial environment through points of contact and tangency, such as the edges resting on the pavement or against the wall. Spalletti acts along the limit, "his works exalt and emphasise the linear or volumetric 'cut', be it an edge or a frame, perimeter or a border, that divides the work of art from its environment",¹¹ while simultaneously placing it in relationship with it, creating a zone sensitive to three-dimensional expansion and the material depth of these solid and autonomous objects.

Following his first solo show in 1975 at the Galleria la Tartaruga in Rome, interventions transposing colour into space became the distinctive hallmark of Spalletti's research. In 1967, at the Galleria Paola Betti in Milan, Spalletti produced a cloud of chromatic matter; breaking free of the canvas, it dropped down to the ground to cover the floor with a layer of grey colour. The pigment, while resting on architecture, became architectural space itself. Artistic speculation was enriched with new meanings in a work, also from 1976, presented at the Galleria Pieroni in Pescara, in the residual spaces of the ancient "Bath of the Bourbons": a sequence of five rooms separated by thick walls and topped by barrel vaults. All were left empty, save one, in which Spalletti substituted two grey limestone paving tiles with two identical castings, one pink and one light blue. This is the first evidence of the passage from the transparency of pigment dispersed in the air to the concreteness of weight, of incumbrance, "a pictorial substance with the power to substitute architectural structure"¹² (figs. 3-4).

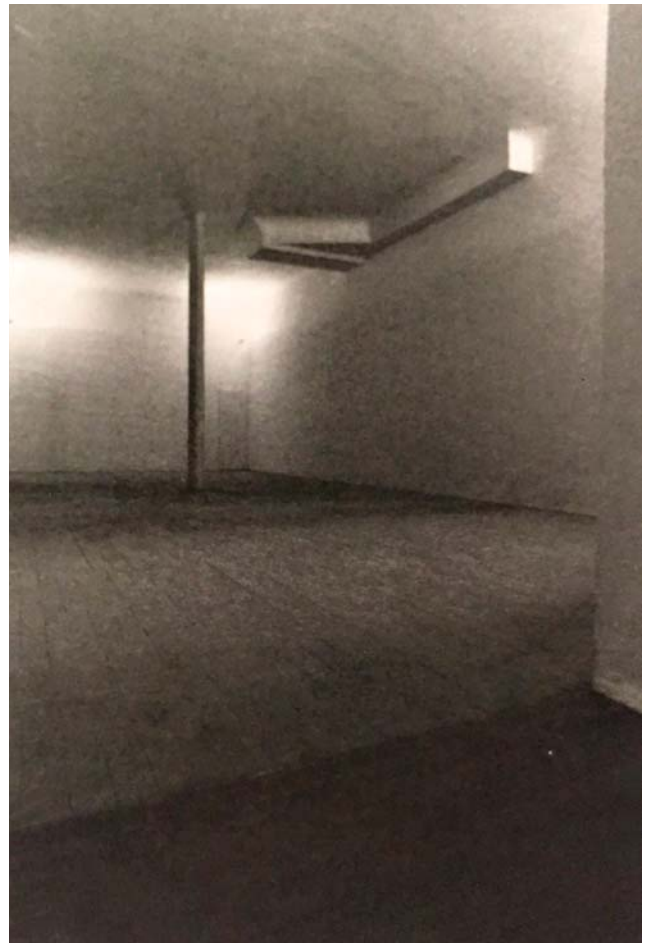
Both works establish a *continuum* among painting, sculpture and pre-existing space, a relationship of hybridisation that materialises art and dematerialises structure. The application of colour is nurtured by the loss of architecture, captured not as a solid wall but as a void. The density of the layer of colour extends across the structures of walls, transmuting them into neutral cornices animated by artistic action. A relation between subject and object, between individual and public.

¹¹ G. CELANT, *Ettore Spalletti. Disegni*, Napoli 1993, pp. 11-22, in part. p. 19.

¹² *Ibidem*, p. 19.

¹¹ G. CELANT, *Ettore Spalletti. Disegni*, Naples 1993, pp. 11-22, in part. p. 19.

¹² *Ibidem*, p. 19.



3-4/ Azione, Bagno Borbonico, 1976 (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

3-4/ Azione, Bagno Borbonico, 1976 (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

Questo processo di interazione si ripropone con *Colonna di colore*, 1979, presso la Galleria Pieroni di Roma. Al centro dello spazio espositivo viene innalzata una colonna grigio-azzurra, che crea un passaggio, un ponte tra due realtà rendendole vive e permeabili. Avvicina le superfici piane, pavimento e soffitto, ma al tempo stesso fonde la pittura con l'architettura. Il rimando alla tradizione artistica italiana è evidente, basti pensare all'impiego dei colori e delle immagini negli affreschi rinascimentali per realizzare una dilatazione visiva dell'ambiente, avvalendosi della colonna o dell'ascensione verticale definendo una dimensione sacra del dipinto, che in Spalletti diviene soprattutto materica (fig. 5).

Lo spazio interno di una galleria o di un museo, dunque, come insediamento ideale del fare umano, come passaggi, "un entrare e uscire dalle 'case' dell'arte, gallerie e musei per camminarci dentro e imitare l'itinerario della vita reale, i movimenti in alto e in basso, a terra, a soffitto e a parete. Il transito evidenzia i mutamenti di stato e di situazione, implica un accesso da attraversare per abitare una diversa condizione visuale e sensoriale.

This process of interaction was repropounded in *Colonna di colore*, 1979, at the Galleria Pieroni, Rome: a grey-blue column was erected at the centre of the exhibition space. It created a passage, a bridge between two realities, rendering them alive and permeable. It brought together flat surfaces, pavement and ceiling, while simultaneously fusing painting with architecture. The reference to Italian artistic tradition is evident; we need only consider the use of colours and images in Renaissance frescoes to create a visual dilation of the environment, using a column or vertical ascension to define a sacred dimension of painting, that in Spalletti becomes above all material (fig. 5).

The interior space of a gallery or a museum is thus akin to some ideal settlement for human action, to passages, "an entering and exiting of the 'homes' of art, galleries and museums, to walk through them and imitate the itinerary of real life, movements above and below, on the ground, on the ceiling and on the wall. This transit reveals mutations in a condition and situation, it implies a threshold to be crossed to inhabit a diverse visual and sensory condition. For this reason, the visitor to its ter-



5/ Colonna di colore, 1979. Impasto di colore su centina di legno (foto Ettore Spalletti, courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

5/ Colonna di colore, 1979. Impasto of colour on wooden rib (photo Ettore Spalletti, courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

Per questo il visitatore dei suoi territori, quando s'insesta in essi, è destinato a percepire la condizione d'ingresso e d'affaccio in un nuovo stato di esistenza, che spesso sconcerta e sorprende¹³.

Lo spazio viene interpretato dall'artista come luogo ospitale, in cui il colore e la luce, cristallizzandosi, conducono alla creazione di "stanze spirituali"¹⁴, testimoni del passaggio tra materiale e immateriale, tra fisso e mobile, in cui le superfici murarie impregnate di pigmenti di colore si trasformano in tele e carte, sino a giungere alla solidificazione dei marmi e degli alabastri. Una solidificazione dell'esperienza artistica, che passa attraverso le diverse manifestazioni espositive. In *Presenza stanza* del 1978, presso la Galleria di Ferruccio Fata, a Bologna, i frammenti litici grigio scuro, bianchi, rosei e celesti si dispongono nella stanza, a muro, a soffitto e a pavimento. Figure

ritories, when he or she settles here, is destined to perceive the condition of entry and viewing in a new state of existence, that often disconcerts and surprises".¹³

Spalletti interpreted space as hospitable, in which crystallised colour and light lead toward the creation of "spiritual rooms",¹⁴ evidence of the passage from material to immaterial, from fixed to mobile. The surfaces of walls impregnated with pigments of colour transform into canvases and wallpapers, achieving the solidification of marbles and alabasters. A solidification of the artistic experience that passes through diverse exhibitions. In *Presenza stanza* from 1978, at the Galleria di Ferruccio Fata, Bologna, dark grey, white, pinkish and light blue stone fragments were arranged in the room, on the walls, on the ceiling and on the floor. These mobile figures appropriated the architectural environment to create another one, establishing a mutual relationship of attraction and reflection of colour. In *Pietra dipinta di rosso cinabro e Disco*, 1981, two forms break free of the ground to move upward: the first in porous stone lacquered in a patinated red, the second in absolute black lacquered wood. Two objects that appear to demand a definitive corporeality in three-dimensional expansion, defined through the plastic value of colour (fig. 6). There is a path which appears to unite the paintings of Mark Rothko with the sculpture of Brancusi, even if in Spalletti painting and sculpture are attenuated by evanescent and subtle colour. "Whether it occurs by petrification or crystallisation, the hardening of colour always forms a womb, in which the object or surface breathe and move outward toward the indeterminate and the indefinite".¹⁵

This process of transforming light and colour into volumetric solids reached its maturation in *Gruppo della fonte*, 1988, exhibited at La Criée, Halle d'Art Contemporain, Rennes. The three-dimensional union of primary forms such as the square, triangle and the circle, generate a landscape, tinged with the light blue of the skies of Abruzzo, so dear to the artist. In front of the "small houses" of Cappelle sul Tavo, he set a perfect rainbow, formed by a dark grey half circle and celestial blue surfaces, mirrored in a body of water (fig. 7). A poetic evocation that unfolds in a space of everyday life, in an essential architecture, most likely the same that led Spalletti in 1992 to design and build his studio in Cappelle sul Tavo. A parallelepiped with walls, windows, doors, a small square and a fountain reproducing the

¹³ E. SPALLETTI, *Per rompere la geometria stessa. Ettore Spalletti in conversazione con Carlos Basualdo*, in *Ettore Spalletti. Un giorno così bianco, così bianco*, catalogo della mostra, Milano 2014, p. 25.

¹⁴ *Ibidem*, p. 31.

¹³ E. SPALLETTI, "Per rompere la geometria stessa. Ettore Spalletti in conversazione con Carlos Basualdo", in *Ettore Spalletti. Un giorno così bianco, così bianco*, exhibition catalogue, Milan, 2014, p. 25.

¹⁴ *Ibidem*, p. 31.

¹⁵ G. CELANT, *Ettore Spalletti...*, cit., p. 20.

mobili, che si appropriano dell'ambiente architettonico per crearne un altro, instaurando tra loro una relazione di attrazione e riflessione del colore. In *Pietra dipinta di rosso cinabro* e *Disco*, 1981, le due forme si staccano dal suolo per muoversi verso l'alto: pietra porosa laccata di rosso patinato, la prima, legno laccato nero assoluto, la seconda. Due oggetti che sembrano esigere una corporeità definitiva nell'espansione tridimensionale, definita attraverso il valore plastico del colore (fig. 6). È un percorso, che sembra coniugare i dipinti di Mark Rothko con la scultura di Brancusi, anche se in Spalletti la pittura e la scultura sono attenuati dal colore evanescente e sottile. "Che si verifichi per pietrificazione o per cristallizzazione, l'indurimento del colore costituisce sempre un grembo, dove l'oggetto o la superficie respirano, vanno all'esterno verso l'indeterminato e l'indefinito"¹⁵.

Questo processo di trasformazione della luce e del colore in pieni volumetrici giunge a maturazione in *Gruppo della fonte*, 1988, esposta a La Crie di Rennes. L'unione tridimensionale di forme primarie come il quadrato, il triangolo e il cerchio, generano un paesaggio, che si tinge dell'azzurro dei cieli d'Abruzzo, tanto cari all'artista. Dinnanzi alle "casette" di Cappelle sul Tavo, si colloca un arcobaleno perfetto, costituito da una porzione di cerchio di circonferenza grigio scura e di superficie celeste, che si specchia su una superficie d'acqua (fig. 7). Un'evocazione poetica, che si dispiega in uno spazio del vissuto quotidiano, in un'architettura essenziale, che probabilmente condurrà Spalletti nel 1992 a disegnare e costruire, a Cappelle sul Tavo, il suo studio. Un parallelepipedo con pareti, finestre, porte, piazza e fontana che riproducono l'installazione francese su grande scala, mantenendone lo stesso carattere d'intimità.

La vocazione spaziale si dispiega, dunque, pienamente negli insiemi, che stabiliscono una relazione dialettica con lo spazio che li accoglie. È l'esperienza di *Opera*, 1989: Spalletti dilata lo spazio architettonico della piccola galleria di Perugia, affacciata sulla fontana Maggiore dei Pisano, attraverso la stesura di diverse mani di azzurro cobalto sui muri d'ambito. Pone, successivamente, sul fondo della parete, un quadro celeste con tre lati tagliati a sguincio, in alto, un anello in argento con al centro un'acqua marina, mentre sul pavimento poggia un vaso d'argento pieno con un elemento verticale, su cui incastona uno smeraldo. L'insieme sembra un chiaro tributo alla pittura umbra del giovane Raffaello. Ma c'è di più. L'effetto chiaro-scurale ottenuto mediante le diverse stesure di colore, come sottolinea Bruno Corà, sembra offrire un'ulteriore prova, dopo quella iniziale del Bagno Borbonico di Pescara e della galleria di Paola Betti a Milano, dell'inderogabilità "all'esercizio del patrimonio spazialista e di immaterialità",



6/ *Pietra dipinta di rosso cinabro e Disco*, 1981. Impasto di colore e cera su pietra bianca della Maiella; legno laccato (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

6/ *Pietra dipinta di rosso cinabro e Disco*, 1981. Impasto of colour and wax on white Maiella stone; lacquered wood (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).



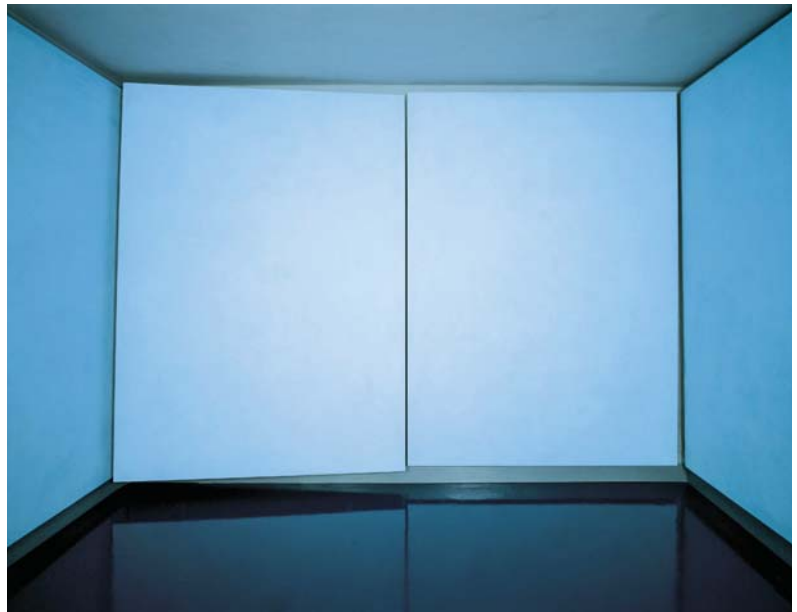
7/ *Gruppo della fonte*, 1988. Impasto di colore su legno, arco in metallo, grafite, vetro. Musée d'Art Modern et Contemporaine Centre Pompidou, Parigi (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

7/ *Gruppo della fonte*, 1988. Impasto colour on wood, metal arch, graphite, glass. Musée d'Art Modern et Contemporaine Centre Pompidou, Paris (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

French installation at the large scale, while successfully maintaining its character of intimacy.

This spatial vocation thus fully unfolds in these assemblages, establishing a dialectic relationship with the space that hosts them. This is the experience of *Opera*, 1989: Spalletti dilates the architectural space of a small gallery in Perugia, facing the *Fontana Maggiore*, by applying different coats of cobalt blue to the walls of the room. Successively, at the back of the wall, a sky blue canvas with three splayed sides, and above, a silver ring with an aquamarine centre, while on the floor he placed a

¹⁵ G. CELANT, *Ettore Spalletti...*, cit, p. 20.



8/ Opera, 1989. *Impasto di colore su tavola, argento, pietra di acqua marina, pietra di smeraldo* (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

8/ Opera, 1989. *Impasto of colour on panel, silver, sea water stone, emerald stone* (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

9/ Stanza, casa Spalletti, 1996. *Impasto di colore su tavola* (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

9/ Stanza, casa Spalletti, 1996. *Impasto of colour on panel* (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).



10/ Cinema Adriatico, 1998. *Impasto di colore su tavola* (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

10/ Cinema Adriatico, 1998. *Impasto of colour on panel* (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

11/ Angelo astuto, 2003. *Impasto di colore su tavola* (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

11/ Angelo astuto, 2003. *Impasto of colour on panel* (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

già conseguiti da Fontana e Klein, ma che in Spalletti diviene ora esigenza di “sublimazione dell’immaginario attivo, conferendo alla valenza storica del sentimento cromatico l’elemento di sovratemporalità”¹⁶. Questa

solid silver vase with a vertical element, into which he set an emerald. The composition appears to be a clear tribute to the Umbrian painting of the young Raphael. But there is more. The chiaroscuro effect obtained through diverse applications of colour, as Bruno Corà underlines, seems to offer further proof, after the initial examples at the “Bath of the Bourbons” in Pescara and the Paola Betti Gallery in Milan, of the mandatory nature “of the exercise of the spatialist legacy and immateriality” already achieved by Fontana and Klein. However, in Spall-

¹⁶ B. CORÀ, *Ettore Spalletti: contatto con l’invisibile*, in *Ettore Spalletti*, catalogo della mostra, MUHKA, Museum Van Hedendaagse Kunst, Anversa 1995, ripubblicato in A. ZEVÌ (a cura di), *Ettore Spalletti, il colore si stende asciuga spessisce, riposa*, catalogo della mostra, Académie de France, Villa Medici, Roma 2006, p. 254.



12/ Al Mattino presto, 2008. Impasto di colore su tavola (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

12/ Al Mattino presto, 2008. Impasto of colour on panel (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

13/ Lago, dormiveglia, 2010. Installazione (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

13/ Lago, dormiveglia, 2010. Installation (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

messa tra parentesi dello spazio, frutto dell'atto plastico cromatico, ritorna in *Stanza, casa Spalletti*, 1996 (figg. 8-9).

Le sculture, i quadri, le carte non si esauriscono in sé, ma hanno bisogno di uno spazio abitabile, da conformare artisticamente e poeticamente. Ecco quindi manifestarsi in *Cinema Adriatico*, 1998, nella chiesa di Santa Maria ad Nives a Rimini, una enorme superficie rossa che occupa un luogo un tempo sacro e poi caduto nell'oblio, abbandonato (fig. 10). Presso la Fundación "La Caixa" di Madrid la materia diviene fluida in *Ormai è acqua*, 2000, così come in *Angelo astuto*, 2003, presso la Stiftung Schloss Dyck a Jüchen, sino a giungere alle diverse varianti cromatiche in *Al mattino presto*, 2008, nell'ex convento dei Servi di Maria a Monteciccardo, Pesaro (figg. 11-12).

Tutte queste interazioni ambientali confluiscono nella creazione di un luogo edificato dall'arte stessa che, plasmandone idealmente muri, volte, soffitti, pavimenti, rinvia a quella visione ideale ed astratta delle "stanze spirituali". Una equivalenza tra dipinto e struttura muraria, che si traduce nel 2002 in *Colore che restituisce e accoglie. Muro*, in cui la valenza creatrice del colore plasma lo spazio architettonico, generando un luogo accogliente. Riflessioni che arrivano a una dimensione catartica della forma cubica in *Lago, dormiveglia*, 2010, nella Galleria Lia Rumma di Milano: varcata la soglia del volume, dopo essersi adattati alla luce accecante dell'ingresso, il fruitore vive una esperienza di sublimazione, attraverso la percezione di un insieme parietale, una

etti it becomes a need for the "sublimation of the active imagination, conferring an element of supra-temporality on the historical value of chromatic sentiment".¹⁶ This parenthesising of space, the fruit of a plastic chromatic act, returns in *Stanza, casa Spalletti*, 1996 (figs. 8-9).

Sculptures, paintings and wallpapers were not self-referential, but required inhabitable space to be artistically and poetically modelled. Thus we find the manifestation, in *Cinema Adriatico*, 1998, inside the church of Santa Maria ad Nives in Rimini, of an enormous red surface occupying a once-sacred space, later forgotten, abandoned (fig. 10). At the Fundación "La Caixa", Madrid matter becomes fluid in *Ormai è acqua*, 2000, as in *Angelo astuto*, 2003, at the Stiftung Schloss Dyck, Jüchen, before arriving at the chromatic diverse variations of *Al mattino presto*, 2008, in the ex-Convento dei Servi di Maria a Monteciccardo in Pesaro (figs. 11-12).

All of these environmental interactions flow into the creation of a space constructed by art itself. By ideally modelling walls, vaults, ceilings, floors, it refers to that ideal and abstract vision of "spiritual rooms". An equivalence between painting and wall structure, translated in 2002 into *Colore che restituisce e accoglie. Muro*, in which the creative value of colour shapes architecture to

¹⁶ B. CORÀ, "Ettore Spalletti: contatto con l'invisibile", in *Ettore Spalletti*, exhibition catalogue, MUHKA, Museum Van Hedendaagse Kunst, Antwerp 1995, reprinted in A. ZEVÌ (ed.), *Ettore Spalletti, il colore si stende asciuga spessisce, riposa*, exhibition catalogue, Académie de France, Villa Medici, Rome, 2006, p. 254.



14/ Cattedrale di Reggio Emilia, sulla sinistra il Candelabro pasquale di Ettore Spalletti, 2011 (foto da "Jerusalem. Rivista di architettura per lo spirito", dicembre 2015).

14/ Reggio Emilia Cathedral, on the left Easter Candelabro by Ettore Spalletti, 2011 (photo from Jerusalem. Rivista di architettura per lo spirito, December 2015).

15/ Candelabro, 2011. Cattedrale di Reggio Emilia (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

15/ Candelabro, 2011. Reggio Emilia Cathedral (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

ampia distesa fluida, costituita da elementi monocromatici grigi (fig. 13).

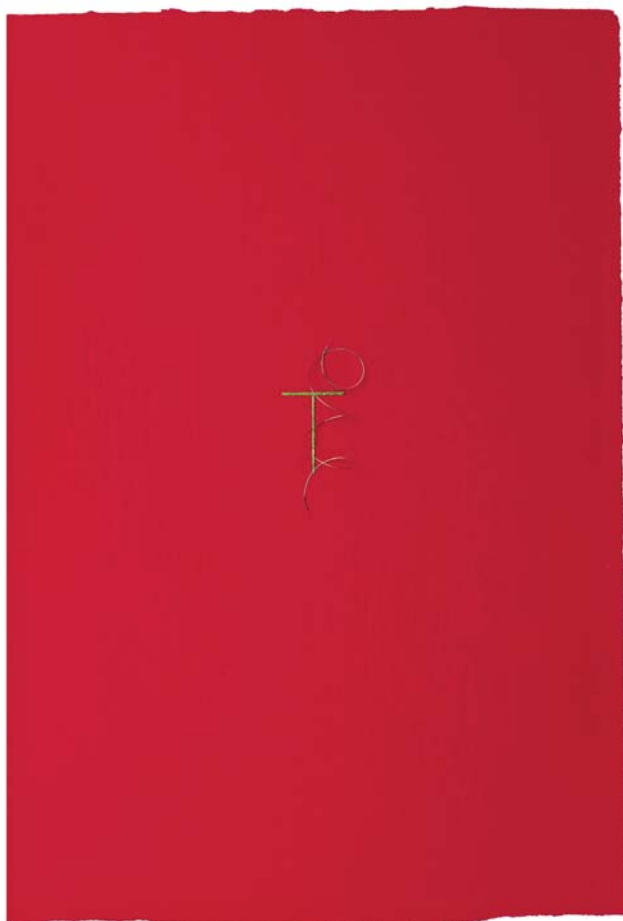
Divine segno perfetto di luce colore nel *Candelabro pasquale*, 2011, progettato per l'adeguamento liturgico della cattedrale di Reggio Emilia, in cui si raccorda agli ordini architettonici della navata proponendo un elemento dall'astratta geometria, che dalla terra, evocata dallo scavo in cui il candelabro è infisso, punti al cielo¹⁷ (fig. 14). Il porta-cero, alto quattro metri, sembra

generate a welcoming space. These reflections arrive at a cathartic dimension of the cubic form in *Lago, dormiveglia*, 2010, at the Galleria Lia Rumma, Milan: crossing the threshold of the volume, after adapting to the blinding light of the entrance, the visitor undergoes a sublimation through the perception of a series of walls, a vast fluid expanse of grey monochrome elements (fig. 13).

It becomes a perfect sign of light-colour in *Candelabro pasquale*, 2011, designed for the liturgical renovation of Reggio Emilia Cathedral. The piece is connected with the architectural orders of the nave by proposing an abstract geometric element. From the earth, evoked by the excavation into which the candle holder is set, it points skyward¹⁷ (fig. 14). This four-storey high Paschal

¹⁷ Dopo il restauro della cattedrale, iniziato nel 2004 e conclusosi nel 2010, viene riscritto lo spazio presbiteriale, in ottemperanza ai principi enunciati dalla riforma liturgica. L'adeguamento implica lo spostamento della sede del celebrante, qui anche cattedra vescovile, posizionata nell'aula in rapporto con l'assemblea e con il pulpito, mentre l'altare rimane nel presbiterio. La realizzazione di questi elementi viene affidata a quattro artisti: l'altare a Claudio Parmiggiani, la cattedra episcopale a Jannis Kounellis, la scala che conduce all'ambone e al leggio a Hidetoshi Nagasawa, il candelabro pasquale a Ettore Spalletti. Cfr. G. DANEELS, *Liturgia e bellezza*, in Aa. Vv. *Nobile*

¹⁷ Following the restoration of the Cathedral, initiated in 2004 and completed in 2010, the space of the presbytery was reimagined, in compliance with the principles of the liturgical reform. This modernisation



16/ *Esaltazione della Santa Croce*, 2011. Impasto di colore su carta. *Evangeluario Ambrosiano* (foto da "Thema. Rivista dei beni culturali ecclesiastici", 6, 2016. © Arcidiocesi di Milano).

16/ *Esaltazione della Santa Croce*, 2011. Impasto of colour on wallpaper. *Nuovo Evangeluario Ambrosiano* (photo from Thema. Rivista dei beni culturali ecclesiastici, 6, 2016. © Arcidiocesi di Milano).

17/ *Assunzione della Beata Vergine Maria*, 2011. Impasto di colore su carta. *Nuovo Evangeluario Ambrosiano* (foto da "Thema. Rivista dei beni culturali ecclesiastici", 6, 2016. © Arcidiocesi di Milano).

17/ *Assunzione della Beata Vergine Maria*, 2011. Impasto of colour on wallpaper. *Nuovo Evangeluario Ambrosiano* (photo from Thema. Rivista dei beni culturali ecclesiastici, 6, 2016. © Arcidiocesi di Milano).

rimandare all'esperienza compiuta negli anni Settanta con *Colonna di colore*, ma qui il monolite si carica di nuovi significati grazie al taglio verticale, effettuato in mezz'ora, che accoglie una lama di luce ricoperta di foglia d'oro: siamo di fronte alla sublimazione dell'esperienza spirituale cristiana (fig. 15).

Il senso della trascendenza che invita al raccoglimento e alla preghiera ritorna nell'esperienza condivisa con alcuni colleghi - Mimmo Palladino, Nicola De Maria, Nicola Samorì, Nicola Villa, Giovanni Chiaromonte- per

candle refers back to the experience of the 1970s and *Colonna di colore*, however, in this case the monolith is charged with new meanings thanks to a vertical cut, at mid-height, that welcomes a blade of light covered in gold leaf: the sublimation of the Christian spiritual experience (fig. 15).

semplicità. *Liturgia, arte e architettura del Vaticano II*, atti dell'XI convegno internazionale "Il concilio Vaticano II. Liturgia, architettura e arte (Bose, 30 maggio-1° giugno 2013), Magnano (Bi), 2014, pp. 283-296; si veda anche E. SPALLETTI, *Il candelabro per la cattedrale di Reggio Emilia*, in «Thema», rivista dei beni culturali ecclesiastici, n. 6, 2016, p. 54.

implied the relocation of the celebrant's seat, here also the Bishop's seat, positioned in the hall in relation to the assembly and the pulpit, while the altar remained in the presbytery. Four artists were commissioned to create these elements: the altar was assigned to Claudio Parmiggiani, the Bishop's seat to Jannis Kounellis, the stair to the pulpit and the lectern to Hidetoshi Nagasawa, and the Paschal candle to Ettore Spalletti. Cf. G. DANEELS, "Liturgia e bellezza", in AA. VV. *Nobile semplicità. Liturgia, arte e architettura del Vaticano II*, proceedings of the XI international convention "Il concilio Vaticano II. Liturgia, architettura e arte (Bose, 30 May-1 June 2013), Magnano (BI), 2014, pp. 283-296; see also E. SPALLETTI, "Il candelabro per la cattedrale di Reggio Emilia", in *Thema, rivista di beni culturali ecclesiastici*, n. 6, 2016, p. 54.

la realizzazione del Nuovo Evangelario Ambrosiano, del 2011¹⁸. Il colore stratificato si irradia dalle pagine del testo sacro: il rosso, il nero, l'oro divengono i campi d'azione di una narrazione che alterna l'immagine alla parola, in un dialogo serrato che prova a dare senso e significato all'esistenza umana (fig. 16). Ancora una volta sembra di scorgere nell'accostamento delle tinte piene, la memoria del gesto che evoca valori storici che si attestano nelle pagine auree della pittura precedente a Spalletti: segni che idealmente congiungono Masolino e l'Angelico, Fontana e Burri (fig. 17).

Nel 2012 Ettore Spalletti viene invitato a realizzare un'antologia del suo lavoro, da sviluppare contemporaneamente in tre musei italiani: il MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo di Roma -, la GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino -, e il Madre - Museo d'Arte Contemporaneo Donnaregina di Napoli¹⁹. Un'esperienza essenzialmente unica nel suo genere: un solo titolo, *Un giorno così bianco, così bianco*, per una mostra che ha esplorato la varietà e profondità della pratica dell'artista, sviluppando un linguaggio capace di mettere in dialogo contemporaneità e classicità. Una arte declinata al presente, ma che al tempo stesso rappresenta una sintesi di quella del passato cui si aggiungono le tensioni e le contraddizioni odierne.

Il progetto, nella sua pluralità istituzionale, ha messo in rete tre realtà, che nel loro insieme, hanno raccontato tutti gli aspetti dell'opera del maestro abruzzese, dalla pittura alla scultura fino alle installazioni ambientali. L'intero percorso espositivo ha previsto opere storiche, recenti e inedite, rinnegando qualunque approccio cronologico all'arte e al modo di raccontarla, facendo propria la lezione dello storico francese Jacques Le Goff, brillantemente riassunta nel saggio del 2014, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?*, che non nega il valore della periodizzazione, sia a lungo termine che nella storia globale, ma richiede, semplicemente, una maggiore flessibilità, introducendo i sotto-periodi necessari, in modo da consentire la riattivazione di contenuti e concetti. Inaugurate a poche settimane l'una dall'altra, le tre esperienze artistiche hanno invaso gli

The sense of transcendence that invites people to gather and pray returns in the experience shared with a number of fellow artists – Mimmo Palladino, Nicola De Maria, Nicola Samori, Nicola Villa, Giovanni Chiaromonte – to create the *Nuovo Evangelario Ambrosiano*, in 2011.¹⁸ Layered colour radiates out from the pages of this sacred text: red, black and gold become fields of action for a narrative that alternates images with words, in a concise dialogue that attempts to give meaning and significance to human existence (fig. 16). Once again, it is as if we can catch glimpses of the combination of solid colours, the memory of the gesture that evokes the historical values demonstrated in the golden pages of painting that preceded Spalletti: signs that ideally connect Masolino and Fra Angelico, Fontana and Burri (fig. 17).

In 2012 Ettore Spalletti was invited to create an anthology of his work to be presented simultaneously in three Italian museums: the MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Rome, the GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin, and the Madre - Museo d'Arte Contemporaneo Donnaregina, Naples.¹⁹ An essentially unique experience to its genre: a single title, *Un giorno così bianco, così bianco*, for an exhibition that explored the variety and depth of Spalletti's practice, developing a language capable of establishing a dialogue between the contemporary and the classical. Art defined in the present, but at the same time representing a synthesis of that of the past, coupled with the tensions and contradictions of today.

This project, in its institutional plurality, connected three museums. Together they narrated all aspects of the work of the Abruzzo master, from painting to sculpture to environmental installations. The exhibition was structured by historical, recent and unseen works, refuting any chronological approach to art and its presentation, assuming the lesson of the French historian Jacques Le Goff, brilliantly summarised in the 2014 essay "*Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?*". Not a negation of the value of periodisation, either long term or in global history, but simply the expression of a need for a greater degree of flexibility, introducing the necessary subperiods to permit the reactivation of contents and concepts. Inaugurated only a few weeks from one another, these three

¹⁸ Commissionato dal cardinale Dionigi Tettamanzi, arcivescovo emerito di Milano, il nuovo evangelario ambrosiano è frutto di alcuni anni di lavoro. Il libro liturgico incorpora accanto alle letture evangeliche, le tavole dei sei artisti contemporanei, i cui bozzetti preparatori, unitamente ad alcune opere realizzate per l'occasione, sono state esposte al pubblico in una mostra dal titolo *La bellezza nella Parola* allestita presso il Palazzo Reale di Milano, Galleria San Fedele e la chiesa di San Raffaele, dal 5 novembre all'11 dicembre, 2011.

¹⁹ Le mostre, curate da Danilo Eccher, Anna Mattiolo, Andrea Viliani e Alessandro Rabottini, si sono svolte nel 2014 a Roma dal 13 marzo al 14 settembre; a Napoli dal 13 aprile al 25 agosto; a Torino dal 26 marzo al 30 giugno.

¹⁸ Commissioned by Cardinal Dionigi Tettamanzi, Archbishop Emeritus of Milan, the *Nuovo Evangelario Ambrosiano* is the fruit of years of work. Alongside the Gospels, this liturgical book incorporates the work of six contemporary artists, whose preparatory sketches, together with a selection of works created for the occasion, were exhibited to the public in an exhibition entitled *La bellezza nella Parola*, at the Palazzo Reale in Milan, Galleria San Fedele and the Church of San Raffaele, from 5 November to 11 December 2011.

¹⁹ The exhibitions, curated by Danilo Eccher, Anna Mattiolo, Andrea Viliani and Alessandro Rabottini, were presented in 2014 in Rome from 13 March to 14 September; in Naples from 13 April to 25 August; in Turin from 26 March to 30 June.

spazi espositivi, con le grandi installazioni ambientali al MAXXI, un'ampia selezione di opere provenienti dallo studio dell'artista e da collezioni private alla GAM e un articolato *excursus* storico dell'avventura creativa, dagli esordi degli anni Settanta fino al XXI secolo, al MADRE.

Lontano dall'adozione di un criterio cronologico, come si diceva, i percorsi espositivi hanno focalizzato l'attenzione su un tema centrale della speculazione artistica del maestro, ovvero l'annullamento del tempo inteso come linearità e progressione e la sua esplorazione come eterno presente, distillato nelle singole opere. Lavorando contro e al di là dell'idea di tempo, ciò che è emerso come dato unitario è il ricorrere delle forme, dei colori e dei materiali che Spalletti ha sempre utilizzato, esaltando di ciascuno la specifica capacità espressiva.

L'alternarsi dei materiali, come l'alabastro, il marmo, l'onice, la foglia d'oro, i metalli e le pietre preziose, la carta e il pigmento puro, ha configurato le mostre come un unico viaggio all'interno delle potenzialità estetiche, simboliche ed espressive dei materiali stessi, che l'artista ha esplorato nella loro purezza, come pieni cromatici e percettivi in grado di aprire gli orizzonti della pittura.

Un dato significativo è rappresentato dal dialogo instaurato tra l'artista e le architetture preesistenti, declinato in modo unico, ma al contempo interpretato come il capitolo di una storia che lega le diverse realtà del paesaggio italiano, segnato da differenti modi di costruire e plasmare lo spazio architettonico. Un'architettura fatta di luci ed ombre, in cui la luce rivela la sua vera natura di *artifex*, "crea un orizzonte che trascende i limiti dell'artefatto e lo spinge fuori, al fine di superare la dicotomia che separa il piano dell'immagine da quello della realtà. Tale dimensione instabile e resistente a qualsiasi cristallizzazione spinge la ricerca verso una condizione del sorgere e del darsi dove il dentro e il fuori, il finito e l'infinito, l'intelligibile e il sensibile interagiscono e si generano reciprocamente. Qui la condizione dell'arte si offre e accade"²⁰. E per accadere, occorre che entri in contatto con gli elementi che la sostanziano e che la circondano. Spalletti induce un continuo coinvolgimento dell'opera innanzitutto con l'architettura che la ospita e poi con il fruitore. Le architetture preesistenti non solo come luoghi d'esposizione, asettici e distanti, ma soprattutto come protagonisti dell'esperienza artistica, di cui sono parte integrante. Il maestro analizza, in collaborazione con l'architetto Patrizia Leonelli, l'articolazione spaziale di ogni singolo museo, "così da garantire alle diverse mostre, che devono formare un *unicum*, un ciclo ininterrotto di trasmissione energetica tra architettura ed arte"²¹.

La consacrazione museale induce l'artista a scegliere le sue opere, passate e recenti, in corrispondenza ai lu-

artistic experiences autonomously invaded and pervaded the spaces in which the works were exhibited: three large environmental installations at the MAXXI, a broad selection of works from the artist's studio and private collections at the GAM, and the articulated historical *excursus* through Spalletti's creative adventure, from his debut in the 1970s into the twenty-first century, at the MADRE.

Far from any chronological criteria, as mentioned, the exhibitions focused on the central theme of Spalletti's artistic speculation, that is, on the annulment of time intended as linearity and progression and its exploration as eternal present, distilled in each single work. Working against and beyond the idea of time, the emerging unifying element is a recurrence of forms, colours and materials consistently used by Spalletti, exalting the specific expressive qualities of each one.

The alternation of materials, such as alabaster, marble, onyx, gold leaf, precious metals and stones, paper and pure pigment, produced an exhibition as a unique voyage through the aesthetic, symbolic and expressive potentialities of the materials themselves, explored by Spalletti in their purity, as chromatic and visual solids capable of expanding the horizons of painting.

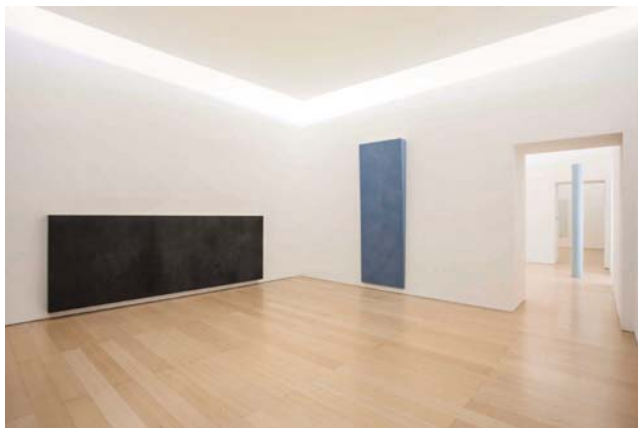
A significant part of Spalletti's work is represented by the unique dialogue he established with pre-existing architecture, simultaneously interpreted as a chapter in a story linking the diverse realities in the Italian landscape, marked by different ways of building and modelling architectural space. An architecture of light and shadow, in which light reveals its true nature as *artifex*, "creates a horizon that transcends the limits of the built and pushes outward to overcome the dichotomy that separates the plane of the image from that of reality. Unstable and resistant to any crystallisation, this dimension pushes the research toward a condition of rising and giving, in which inside and outside, finished and unfinished, intelligible and sensible, interact and reciprocally generate one another. Here the condition of art offers itself up and happens."²⁰ To happen it must come into contact with the elements that substantiate it and those that surround it. The direct consequence is a dialectic that induces Spalletti induces a continuous involvement of the work of art above all with the architecture that hosts it and successively with the viewer. Pre-existing works of architecture are not only aseptic and distant exhibition spaces, but most importantly the protagonists and an integral part of the artistic experience. In collaboration with the architect Patrizia Leonelli, Spalletti analysed the spatial articulations of each single museum, "to guarantee the diverse exhibitions, which must form a *unicum*, an uninterrupted cycle of energy transmission between architecture and art."²¹

²⁰ G. CELANT, *Innaffiare gli spazi...*, cit., pp. 5-6.

²¹ *Ibidem*, p. 15.

²⁰ G. CELANT G., *Innaffiare gli spazi...*, cit., pp. 5-6.

²¹ *Ibidem*, p. 15.



18/ Un giorno così bianco, così bianco, 2014. Veduta della mostra al MADRE, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, Napoli (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

18/ Un giorno così bianco, così bianco, 2014. View of the exhibition at the MADRE, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, Naples (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).



19/ Foglie, 1969. Impasto di colore su centina di ligneo (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

19/ Foglie, 1969. Impasto of colour on wooden rib (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

ghi, dialogando con le peculiarità ambientali e storiche di ciascun museo.

La fuga di stanze passanti, collegate da porte vicine alle finestre di facciata, così da formare una successione di spazi connessi da un corridoio, che caratterizzano il palazzo Donnaregina, restaurato e ri-funzionalizzato in museo nel 2005 da Álvaro Siza Vieira, divengono le “stanze spirituali” del percorso espositivo, che si articola da *Foglie*, 1969, a *Colonna di colore*, 1979, e *Disco*, 1981, fino a giungere a *Montagna riflessa*, 1985, e *Stanza rosa*, 2013. Spalletti dispiega, così, nell'antologia napoletana, le sue opere in relazione all'impianto planimetrico ottocentesco, annodando la storia del palazzo con la propria esperienza artistica, senza tralasciare l'interazione tra pittura, scultura, installazioni ambientali, libri e progetti, pensati nelle sale del palazzo, e il contesto urbano, che entra attraverso le finestre affacciate sui vicoli del quartiere di San Lorenzo con la chiesa di Donnaregina vecchia, la collina di Capodimonte e Castel Sant'Elmo (figg. 18-19).

Il diverso sviluppo architettonico della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, costruita nel 1959, profondamente trasformata dopo gli anni Ottanta, per motivi strutturali, consente all'artista di lavorare ancora sul concetto di “stanze”, prefigurando una tripartizione degli spazi. Si transita, così, dalla navata di ingresso, volutamente priva di qualsiasi elemento – al fondo della quale appare una grande striscia cartacea, in bianco e nero, *Disegno, mano libera*, 1981 – al pieno degli spazi laterali, che ospitano, in sequenza, *Dentro l'acqua. Napoli*, 2011 e *Rosa delicata*, 2013. Un percorso delimitato dai muri, sui quali e con i quali si articolano le opere. La navata centrale ospita le sculture,

The consecration of the museum induced Spalletti to choose his works, both past and recent, in correspondence with place, as part of a dialogue with the environmental and historical peculiarities of each museum.

The perspective of *en filade* rooms, connected by doors set close to the windows in the façade, forming a succession of spaces connected by a corridor at Palazzo Donnaregina, restored and repurposed as a museum in 2005 by Alvaro Siza Vieira, become the “spiritual rooms” of the exhibition, articulated by *Foglie*, 1969, *Colonna di colore*, 1979, and *Disco*, 1981, before arriving at *Montagna riflessa*, 1985, and *Stanza rosa*, 2013. In this Neapolitan anthology, Spalletti distributed his works in relation to the palace's nineteenth century plan, intertwining its history with his own artistic experience. All without ignoring the interaction among painting, sculpture, environmental installations, books and projects, imagined inside its rooms, and the urban context, which enters through the windows giving on to the alleys in the San Lorenzo quarter home to the church of Donnaregina vecchia, Capodimonte Hill and the Castel Sant'Elmo (figs. 18-19).

The diverse architectural layout of the Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea in Turin, constructed in 1959 according to the project by Carlo Bassi and Goffredo Boschetti and profoundly transformed after the 1980s, for structural reasons, consented Spalletti to work once again with the concept of “rooms”, in this case prefiguring a tripartition of spaces. Visitors transited from the entry nave, intentionally empty, at the back of which appeared a large strip of paper, in black and white, *Disegno, mano libera*, 1981, to the fullness of the spaces to the sides hosting, in sequence, *Dentro*



20/ Un giorno così bianco, così bianco, 2014, Veduta della mostra alla GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

20/ Un giorno così bianco, così bianco, 2014, View of the exhibition at the GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

21/ Disegno, mano libera, 1981. Grafite su carta (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

21/ Disegno, mano libera, 1981. Graphite on wallpaper (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).



22/ Rosa delicata, 2013. Impasto di colore su tavola, foglia d'oro (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

22/ Rosa delicata, 2013. Impasto of colour on panel, gold leaf (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

23/ Un giorno così bianco, così bianco, 2014, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

23/ Un giorno così bianco, così bianco, 2014, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Rome (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).

caratterizzate da volumetrie e cromatismi specifici. La terza navata, infine, accoglie le varianti, concrete e ideali, delle opere del maestro (figg. 20-22).

L'architettura del Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, modellata da Zaha Hadid come uno spazio flessibile e fluido, privo di pareti divisorie, induce Spalletti a misurarsi con una esperienza del tutto nuova, stabilendo un dialogo serrato con la percezione dinamica della realtà dell'edificio. Questo, con la sua struttura tesa e nitida, accoglie il colore che "si muove dall'azzurro al grigio appena azzurrato, fino a toccare il blu" con *Parole di colore*, 2011. Dalle pareti ci si sposta al pavimento dove l'azzurro scivola lentamente ad un piano inclinato, "lo sguardo si abbassa i confini si perdono", è *Voce bassa*,

l'acqua. Napoli, 2011 and *Rosa delicata*, 2013. A path delimited by walls, on which and with which Spalletti articulated his works. The central nave hosted his sculptures, with their specific volumes and chromaticisms. The third nave, finally, welcomed the concrete and ideal variations of the master's works (figs. 20-22).

The architecture of the Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, modelled by Zaha Hadid as a flexible and fluid space, devoid of any dividing walls, forced Spalletti to confront an entirely new experience and establish a close dialogue with a dynamic perception of this building. Its taut and nitid structure welcomed colour that "moves from light blue to grey with the slightest hints of azure, to blue", in *Parole di colore*, 2011. From

2014. E quando il tema delle “stanze spirituali” sembra aver ceduto il passo al divenire, al fluire, ecco che ci si ritrova in *Un giorno così bianco, così bianco*, 2013, una stanza piena di luce, in cui le tavole “provano a liberarsi dalla parete, alcune sono incorniciate d’oro. (...) Sei in un volume di colore”²². Si intuisce, così, la correlazione che Spalletti stabilisce tra il pieno e il vuoto, tra l’arte e l’architettura (figg. 23-24). Un rapporto simbiotico sapientemente descritto da Nicola Di Battista, che si sofferma sulla ricerca dell’essenza del fare e del mostrare, che in Spalletti diviene uno strumento di valorizzazione dei diversi linguaggi. “L’aspirazione dei lavori è squisitamente architettonica nel voler conformare spazi, ma resta profondamente artistica, nel volerlo realizzare solo artisticamente”²³ (fig. 25).

Aspirazione ben presente nel progetto per la cappella e la sala del commiato della clinica privata Villa Serena di Città Sant’Angelo, a pochi chilometri da Pescara²⁴. Ettore Spalletti, ha lavorato, ancora una volta, con Patrizia Leonelli, creando un luogo in cui le opere d’arte non sono semplicemente esposte, ma interagiscono con lo spazio architettonico trasfigurandolo in pittura e scultura (fig. 26).

La struttura preesistente, costruita negli anni Settanta su disegno del fondatore della casa di cura, Leonardo Petruzzi, era costituita dalla cappella, con l’annesso obitorio, inglobato al suo interno. Il progetto ridefinisce architettonicamente e funzionalmente i due spazi, rendendoli autonomi. A tal fine, si procede con l’abbattimento dell’obitorio preesistente, per consentire la costruzione *ex-novo* della sala del commiato, adiacente alla cappella, la cui struttura muraria viene consolidata, con la realizzazione di una nuova cortina muraria in mattoni posti in opera “a croce”, che supera di 50 cm la precedente facciata, mantenendo così al suo interno la nuova copertura in lamiera coibentata (fig. 27). A testimonianza del volume preesistente della cappella resta solo l’impianto planimetrico a croce greca, mentre vengono eliminate sia le aperture a losanga, sostituite con tagli verticali, ricavati nello spessore del nuovo involucro murario, sia il pavimento in travertino, riprogettato con lastre di pietra di Bedonia. Viene realizzato un controsoffitto in cartongesso fonoassorbente: celando le travi a vista del solaio di copertura, segna i tre bracci della croce greca, rialzandosi di 70 cm sul quarto braccio, al di sotto del quale viene inserito un volume cubico, che

the walls he moved onto the floors, where light blue slowly slipped onto an inclined plane, “the gaze lowers and edges are lost”, in *Voce bassa*, 2014. Just when the theme of the “spiritual rooms” appears to have given way to becoming, to flowing, visitors encountered *Un giorno così bianco, così bianco*, 2013, a room filled with light, in which the panels “attempt to free themselves from the walls, some framed in gold. (...) You are in a volume of colour”²². Thus we intuit the correlation Spalletti establishes between solid and void, between art and architecture (figs. 23-24). A symbiotic relationship intelligently described by Nicola Di Battista, who focused on the search for the essence of creating and of exhibiting, that in Spalletti becomes a tool for assigning value to diverse languages. “The aspiration of the works is exquisitely architectural in wishing to shape spaces, though it remains profoundly artistic, in wishing to realise it only artistically”²³ (fig. 25).

The same aspiration is evident in the project for the chapel and “farewell room” at the Villa Serena private clinic in Città Sant’Angelo, a few kilometres from Pescara.²⁴ Spalletti once again worked with Patrizia Leonelli, to create an environment inside which works of art are not simply exhibited but interact with architectural space to transfigure it into painting and sculpture (fig. 26).

The pre-existing structure, constructed during the 1970s according to the designs of the owner of this health-care facility, Leonardo Petruzzi, consisted of a chapel with an annexed morgue. Spalletti’s project redefines both the architecture and function of these two spaces, rendering them autonomous. The existing morgue was demolished to permit the *ex-novo* construction of the farewell room, adjacent to the chapel. The structure of the latter was reinforced by the addition of a new brick skin, laid in an English cross bond and extended upward 50 cm beyond the original façade to conceal the new insulated sheet metal roof (fig. 27). The only evidence of the pre-existing volume of the chapel is its original Greek cross plan, while the original lozenge shaped windows were eliminated and substituted with vertical cuts, excavated into the depth of the new wall, and the original travertine paving replaced by large slabs of Bedonia stone. A new gypsum board acoustic ceiling was installed; concealing the exposed roof trusses, it marks the three arms of the Greek cross, rising up 70 centimetres in the fourth arm, beyond

²² *Ibidem*, p. 92.

²³ N. DI BATTISTA, *Laudatio*, laurea *honoris causa* presso il Dipartimento di Architettura di Pescara, 5 maggio 2017 (inedito).

²⁴ Per un approfondimento sull’argomento, si rimanda a P. LEONELLI, E. SPALLETTI, *Cappella e sala del commiato, Città Sant’Angelo, Pescara*, in «Domus», 1012 (aprile, 2017), pp. 80-93. Si veda anche, A. DALL’ASTA, *Il cielo di una cappella*, in «Avvenire», n. 87, 13 aprile 2017, p. 25.

²² *Ibidem*, p. 92.

²³ N. DI BATTISTA, *Laudatio*, laurea *honoris causa* at the Dipartimento di Architettura di Pescara, 5 May 2017 (unpublished).

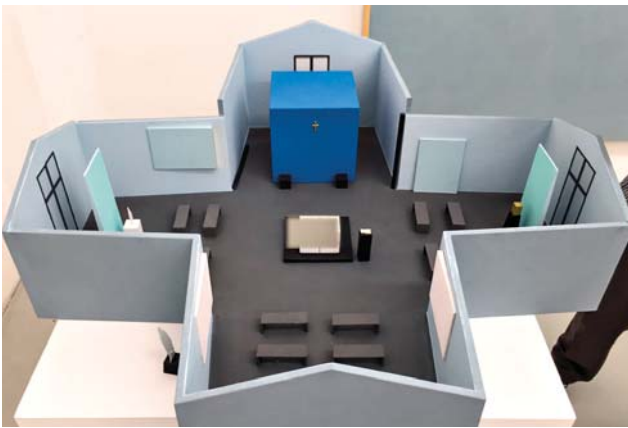
²⁴ For more on this issue, see P. LEONELLI, E. SPALLETTI, “Cappella e sala del commiato, Città Sant’Angelo, Pescara”, in *Domus*, 1012 (April 2017), pp. 80-93. See also A. DALL’ASTA, “Il cielo di una cappella”, in *Avvenire*, n. 87, 13 April 2017, p. 25.



24/ Un giorno così bianco, così bianco, 2013. Impasto di colore su tavola, foglia d'oro (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).
 24/ Un giorno così bianco, così bianco, 2013. Impasto of colour on panel, gold leaf (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).



25/ Ombre d'azur, transparence. Installazione al Nouveau Musée National di Monaco, Villa Paloma, Monaco, 2019.
 25/ Ombre d'azur, transparence. Installation at the Nouveau Musée National of Monaco, Villa Paloma, Monaco, 2019.



26/ Modello di progetto per la cappella della clinica Villa Serena, Città Sant'Angelo (Pescara), 2016. Studio di Ettore Spalletti, Cappelle sul Tavo (Pescara; foto dell'A.).
 26/ Villa Serena Clinic Chapel, model, Città Sant'Angelo (Pescara), 2016. Ettore Spalletti's atelier, Cappelle sul Tavo (Pescara; photo by the A.).

27/ Particolare del prospetto principale della cappella realizzato in mattoni (foto dell'A.).
 27/ Detail of the main facade in brick (photo by the A.).

ospita al suo interno la sacrestia e il confessionale, e costituisce il fondale per l'altare centrale. Lo spazio è pervaso dalla luce naturale, attraverso le quattro porte vetrate poste sulla facciata principale, a cui si aggiunge quella artificiale di un lampadario centrale e di otto lampade poste sulle pareti perimetrali, disegnate da Carlo Scarpa nel 1940 per Venini.

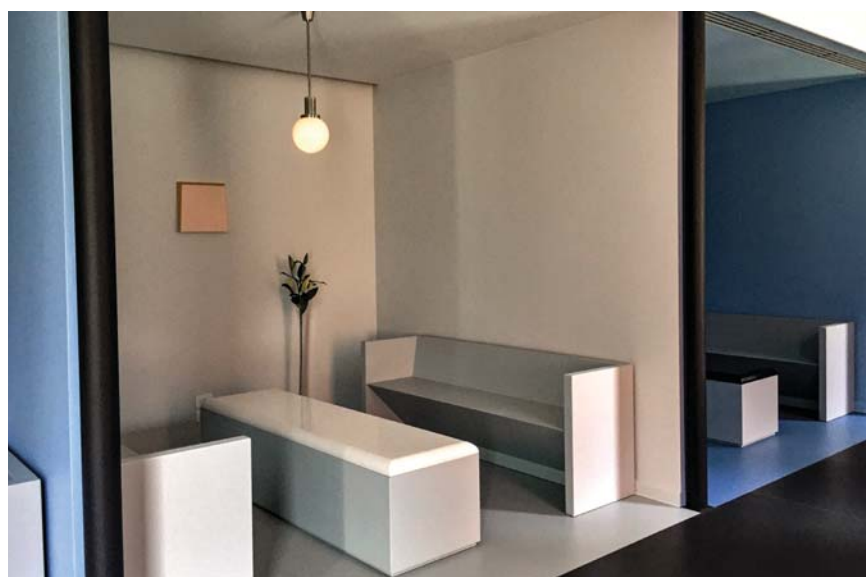
Ma il vero protagonista del progetto è il colore, che si spande dal soffitto, alle pareti, agli arredi, muovendosi dall'azzurro pallido al blu profondo, al verde, al rosa, all'oro. Un progetto in cui Spalletti ha messo in campo i temi centrali della sua arte: la relazione tra dato naturale e linguaggio astratto, il rapporto tra pittura e scultura come articolazione del colore e dei volumi nello spazio, la memoria del classico coniugata con la modernità, la

which a cubic volume has been inserted, to conceal the sacristy and the confessional and define the backdrop to the central altar. The space is pervaded by natural light that enters through four glazed doors on the main façade, augmented by the artificial light of a central chandelier and eight wall lamps, designed by Carlo Scarpa in 1940 for Venini.

However, the true protagonist of the project is colour, which expands from the ceiling onto the walls and furnishings, passing from pale azure to dark blue, to green, to pink, to gold. A work in which Spalletti has employed all of the central themes of his art: the relationship between a natural condition and abstract language, the rapport between painting and sculpture as the articulation of colour and volumes in space, the



28/ Clinica Villa Serena, veduta dell'interno della cappella (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).
 28/ Villa Serena Clinic, interior of the chapel (courtesy Collezione Spalletti-Leonelli).



29/ Clinica Villa Serena, veduta dell'interno della cappella verso l'ingresso principale (foto dell'A.).
 29/ Villa Serena Clinic, interior view of the chapel looking toward the main entrance (photo by the A.).

30/ Clinica Villa Serena, veduta interna della sala del commiato (foto dell'A.).
 30/ Villa Serena Clinic, interior view of the Farewell Rooms (photo by the A.).

centralità dell'esperienza del paesaggio e l'esplorazione della monocromia come metafora della sensibilità percettiva. Vengono disegnati tutti gli elementi: i quadri alle pareti, il tabernacolo ricoperto di foglia d'oro, la cattedra, l'ambone e l'acquasantiera realizzati in marmo

memory of the classical combined with the modern, the centrality of the experience of the landscape in the exploration of monochrome as a metaphor of visual sensibility. Each single element was designed: the canvases on the walls, the Tabernacle covered in gold



31/ Colonna nel vuoto. L'Aquila, 2021, MAXXI, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, L'Aquila (foto dell'A.).

31/ Colonna nel vuoto. L'Aquila, 2021, MAXXI, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, L'Aquila (photo by the A.).

nero del Belgio, l'altare collocato al centro dello spazio sacro e costituito da quattro blocchi di marmo bianco Sivec attraversati da due lamine di ottone che formano una croce. Ogni singolo elemento entra in dialogo con lo spazio attraverso la luce, in una speciale corralità, mantenendo al contempo inalterata la propria natura.

leaf, the priests chair, the lectern and the holy water font in black Belgian marble, the altar positioned at the centre of the sacred space and formed by four blocks of whiter Sivec marble crossed by two brass plates that form a cross. Each single element enters into a dialogue with space through light, in a special choral relation-

Un sapiente gioco di equilibri, che trova nella sala del commiato il suo punto di arrivo, in cui l'essenzialità si fa accogliente (figg. 28-29). Allo spazio della sala d'attesa, si affianca lungo il corridoio lo spazio delle cinque celle per la veglia, completamente immerse nel colore azzurro, fatta eccezione per quella laica, di colore bianco. Le cinque stanze sono segnate dalla presenza di una piccola sfera, che emette una luce diffusa, a cui si associa quella naturale, che penetra dalle cinque finestre poste sul fronte principale (fig. 30).

La consapevolezza di un'arte che "si assume - come afferma Spalletti - la realtà dello spazio"²⁵ anima il progetto commissionatogli per la sede del MAXXI all'Aquila, allestito tra le sale del settecentesco palazzo Ardinghelli²⁶. Qui Spalletti sceglie di dialogare con lo spazio più intimo e privato dell'edificio, la cappella, al centro della quale pone, in corrispondenza della lanterna della cupola, una colonna, sintesi perfetta tra terra e cielo, tra luce e colore. Luogo di passaggio tra la vita pubblica e quella privata, questo spazio diviene un luogo simbolico di rinascita soprattutto spirituale per la città gravemente segnata dal terremoto del 2009. Ed è con questo spirito che il maestro abruzzese conduce il fruitore, abbandonate le stanze affrescate, in una condizione di transito, di pellegrinaggio: lasciati fuori dalle mura della cappella i rumori della vita cittadina, si entra in una dimensione catartica, in cui il silenzio si fa presenza attraverso la sublimazione spirituale della luce e del colore (fig. 31). Spazio, luce, colore, temi che ritroviamo nella prima mostra del MAXXI L'Aquila *Punto di equilibrio. Pensiero spazio luce da Toyo Ito a Ettore Spalletti*, dedicata proprio all'artista abruzzese²⁷.

ship, while maintaining its own specific nature. An intelligent play of equilibriums, whose point of arrival is the Farewell Room, in which the essential becomes welcoming (figs. 28-29). The space of the waiting room is flanked along the corridor by the space of five cells for the vigil, totally immersed in light blue, with the exception of the space for laic ceremonies, which is white. These five rooms are marked by the presence of a small sphere, emitting diffuse light, mixed with natural light, that penetrates through the five windows on the main elevation (fig. 30).

The awareness of an art that "assumes - as Spalletti states - the reality of space"²⁵ animates the project commissioned to him for the MAXXI headquarters in L'Aquila, set up in the halls of the eighteenth-century Ardinghelli palace.²⁶ Spalletti chooses to communicate with the most intimate and private space of the building, the chapel, in the center of which he places, in correspondence to the lantern of the dome, a column, a perfect synthesis between earth and sky, between light and color. A place of transition between public and private life, this space becomes a symbolic place of primarily spiritual rebirth for the city severely affected by the 2009 earthquake. Spalletti leads the visitor, after leaving the frescoed rooms, in a condition of transit, of pilgrimage: leaving the noises of city life outside the walls of the chapel, one enters a cathartic dimension, where silence becomes presence. through the spiritual sublimation of light and color (fig. 31). Space, light, color are the themes we find in the first exhibition at MAXXI L'Aquila *Punto di equilibrio. Pensiero spazio luce da Toyo Ito a Ettore Spalletti*, dedicated to the Abruzzo artist.²⁷

²⁵ E. SPALLETTI, *Per rompere la geometria...*, cit., p. 28.

²⁶ Ubicato sulla piazza di Santa Maria Paganica, il palazzo viene edificato dalla famiglia toscana degli Ardinghelli in sostituzione di una schiera di case medievali dopo il terremoto del 1703, su progetto attribuito a Francesco Fontana, con riferimenti al barocco romano nell'impianto e nel ricco apparato decorativo. Rimasto incompiuto nella facciata, passa, con l'estinzione della famiglia, ad altri proprietari ed è successivamente usato come sede di uffici fino al 2007, quando viene acquistato dal Ministero dei Beni culturali con il programma d'insediare gli uffici regionali. Nel 2014, nel corso dei lavori di restauro iniziati nel 2012, viene destinato a museo di arte contemporanea, con il coinvolgimento della Fondazione MAXXI.

²⁷ La mostra, curata da Bartolomeo Pietromarchi e Margherita Guccione, è stata inaugurata il 21 maggio 2021, con l'esposizione di opere inedite, appositamente create per il MAXXI da otto artisti, Elisabetta Benassi, Stefano Cerio, Daniela De Lorenzo, Alberto Garutti, Nunzio, Paolo Pellegrin, Anastasia Potemkina, Alessandro Sciarroni, Ettore Spalletti, accanto alle quali sono state predisposte opere della collezione permanente del MAXXI Arte, Architettura e Fotografia, di cui si ricordano alcuni autori Gabriele Basilico, Alighiero Boetti, Monica Bonvicini, Maurizio Cattelan, Toyo Ito, William Kentridge, Maria Lai, Piero Manzoni, MoDus, Juan Muñoz, Giovanni Michelucci, Maurizio Nannucci, Giulio Paolini, Franco Purini e Laura Thermes, Michelangelo Pistoletto, Aldo Rossi, Superstudio, Luca Trevisani.

²⁵ E. SPALLETTI, *Per rompere la geometria...*, cit., p. 28.

²⁶ Located in the square of Santa Maria Paganica, the palace was built by the Tuscan Ardinghelli family to replace a row of medieval houses after the earthquake of 1703, based on a project attributed to Francesco Fontana, with references to the Roman Baroque in the layout and in the rich decorations. Left unfinished in the façade, it passed, with the extinction of the family, to other owners and was subsequently used as an office building until 2007, when it was purchased by the Ministry of Cultural Heritage with the plan to establish regional offices. In 2012 the restoration works begun and in 2014 it was assigned to a museum of contemporary art, with the involvement of the MAXXI Foundation.

²⁷ The exhibition, curated by Bartolomeo Pietromarchi and Margherita Guccione, was inaugurated on May 21, 2021, with the exhibition of unpublished works, specially created for the MAXXI by eight artists, Elisabetta Benassi, Stefano Cerio, Daniela De Lorenzo, Alberto Garutti, Nunzio, Paolo Pellegrin, Anastasia Potemkina, Alessandro Sciarroni, Ettore Spalletti. In the same exhibition there are also works from the permanent collection of MAXXI Art, Architecture and Photography, from authors Gabriele Basilico, Alighiero Boetti, Monica Bonvicini, Maurizio Cattelan, Toyo Ito, William Kentridge, Maria Lai, Piero Manzoni, MoDus, Juan Muñoz, Giovanni Michelucci, Maurizio Nannucci, Giulio Paolini, Franco Purini and Laura Thermes, Michelangelo Pistoletto, Aldo Rossi, Superstudio, Luca Trevisani.



32-35/ Studio di Ettore Spalletti, Cappelle sul Tavo (Pescara; foto dell'A.).

32-35/ Ettore Spalletti's atelier, Cappelle sul Tavo (Pescara; photo by the A.).

Il percorso di ricerca di Ettore Spalletti, si snoda, dunque, attraverso una tensione tra il colore e lo spazio. Un'esperienza artistica che, grazie allo studio della luce, dei colori e delle forme, riesce a plasmare e modificare la percezione dello spazio preesistente, che diviene altro da sé, coestensivo all'opera d'arte stessa. Ed è proprio la sensibilità che il maestro abruzzese mostra nei confronti dell'architettura preesistente, letta nelle sue trasformazioni e stratificazioni storiche, che ha motivato, come si diceva il conferimento della laurea *honoris causa* in Architettura. E allora un capannone industriale, apparentemente anonimo, perso tra le colline del piccolo centro abitato di Cappelle sul Tavo diviene la metafora di questa trasformazione: dai campi coltivati si entra in un ambiente pervaso dalla luce, contrappuntato dai diversi lavori che raccontano le sperimentazioni di impasti di colore, di materiali e di forme. Piano piano lo spazio si trasforma ulteriormente, divenendo *stanze* della memoria, che racchiudono nuove suggestioni artistiche (figg. 32-35).

La sua opera si nutre di contaminazioni continue, aspirando ad una vocazione di sublimità, che prende le distanze dal quotidiano dopo essersene alimentato, conferendo una personalità capace di innovare la tradizione cromatica, pittorico-plastica e spazialista della cultura italiana che va dal Beato Angelico a Raffaello, da Morandi a Fontana. In quest'ottica, le sue opere stabiliscono relazioni complesse con lo spazio che le ospita. Non si tratta semplicemente di collocare dei dipinti sulle pareti o di inserire un volume in una stanza. Spalletti ricerca ogni nuova soluzione ponendo a fondamento la tensione tra i suoi lavori e lo spazio, tra l'esperienza artistica e l'architettura preesistente, sottraendosi a qualunque funzione meramente decorativa per esaltare la presenza "strutturale", come stratificazione successiva dell'edificio ospitante. La sua azione non è limitata dal contesto, ma di esso si nutre, con una sensibilità che gli consente di interagire con l'organismo architettonico parlandone la stessa lingua: poggia le sue opere come trittico su un pavimento, o le colloca in adiacenza ad una finestra aperta sulla chiesa di Donnaregina, o li inserisce come solitari monoliti al centro di una stanza.

Il percorso artistico di Spalletti trova la sua cifra identitaria forse proprio nella concezione architettonica, letta, compresa, metabolizzata e restituita in una dimensione atemporale, che si offre al fruitore come esperienza sospesa: e ritrova per questa via assonanze spirituali che restituiscono il senso più profondo del sacro.

The path of Ettore Spalletti's research thus winds along a tension between colour and space. It is an artistic experience that, thanks to the study of light, of colours and of forms, manages to model and modify the perception of pre-existing space, which becomes something other, a co-extension of the work of art itself. And it is precisely the sensibility demonstrated by Spalletti toward pre-existing architecture, read in its historical transformations and stratifications that motivated, as mentioned, the choice to confer upon him the *laurea honoris causa* in Architecture. Thus, an apparently anonymous industrial warehouse, lost among the hills of the small town of Cappelle sul Tavo, becomes the metaphor of this transformation: from agricultural fields we enter into an environment pervaded by light, whose counterpoint is offered by diverse works that recount the experiments with *impasto* of colour, materials and forms. Space is gradually further transformed to become *rooms* of memory, which they enclose, like new artistic suggestions (figs. 32-35).

His work is nurtured by continuous contaminations, aspiring to a vocation of sublimity, which distances itself from the everyday after feeding off of it. This gives it a personality capable of innovating the chromatic, pictorial-plastic and spatialist tradition of Italian tradition that ranges from Fra Angelico to Raphael, from Morandi to Fontana. In this context, his works establish complex relations with space, which host them. It is not simply a question of positioning canvases on the wall of inserting a volume in a room. Spalletti studies each new solution based on the founding principle of a tension between his works and space between the artistic experience and pre-existing architecture, shying away from any purely decorative function to exalt a "structural" presence, as a successive stratification of the host building. His action is not limited to context, but feeds off of it, with a sensitivity that permits him to interact with architecture by speaking the same language: in some case resting his works like a tryptic on the floor, or adjacent to a window open toward the Church of Donnaregina or inserted like solitary monoliths at the centre of a room.

Ettore Spalletti's artistic development perhaps finds its true signature precisely in the conception of architecture, read, comprehended, metabolised and returned in an atemporal dimension, offered to the user as a suspended experience: along this path it rediscovers spiritual assonances that offer up the profoundest sense of the sacred.

GANGEMI EDITORE[®]
INTERNATIONAL

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI NOVEMBRE 2021

www.gangemieditore.it

I contributi vanno inviati al seguente indirizzo:

The magazine publishes miscellaneous numbers and monothematic numbers. Contributions must be sent to the following address:

“Opus/quaderno di storia architettura restauro disegno”,
Dipartimento di Architettura, Università “G. d’Annunzio” di Chieti e Pescara, viale
Pindaro 42, 65127 Pescara
<https://www.dda.unich.it/Opus>

The Author of contribution guarantees that the article issued has not been published previously and that texts offered for publication are in no way an infringement of existing copyright. The Author accepts responsibility for obtaining permissions to reproduce in his/her article materials copyrighted by others. The Author agrees to hold the Journal Editor in Chief and the Publisher free from any claim, action or proceeding occasioned to them in consequence of any breach of the warranties mentioned above. The contributions are provided for free by Authors. The Publisher has the exclusive rights on the entire volumes. The Authors retain the copyright of their own contributions and have the rights to reproduce reworked excerpts of their articles elsewhere, acknowledging “OPUS/quaderno di storia architettura restauro disegno” as the place of first publication and indicating the publisher.

The Author, in submitting his/her paper, automatically agrees with the above mentioned rules.

Editoriale/Editorial

Feticci e utopie / Fetishes and Utopias

Konstantinos Karanasos

Questioni di conservazione tra la memoria e l'architettura: i muri nord e sud della cella del Partenone / Questions of Conservation Between Memory and Architecture: The North and South Walls of the Cella at the Parthenon

Luca Creti

“Centro” e “periferia”: note sulla diffusione del cosiddetto opus romanum nell'architettura religiosa del Lazio settentrionale tra XI e XIII secolo / “Centre” and “Periphery”: Notes on the Diffusion of the So-Called opus romanum in the Churches of Northern Latium between the 11th and 13th Century

Luca Pezzuto

Sulle tracce di alcuni forestieri all'Aquila nell'Ottocento: Richard Keppel Craven, Edward Lear, Heinrich Wilhelm Schulz, Franz Hill / Foreign Travellers in Nineteenth Century L'Aquila: Richard Keppel Craven, Edward Lear, Heinrich Wilhelm Schulz, Franz Hill

Raffaele Giannantonio

L'Utopia urbana negli anni Sessanta. Iannis Xenakis e la Città Cosmica / Urban Utopia in the 1960s. Iannis Xenakis and the Cosmic City

Clara Verzazzo

Il senso dei luoghi nell'esperienza artistica di Ettore Spalletti / Sense of Place in the Artistic Experience of Ettore Spalletti

Attualità / Events

Massimo Pacifico, Giuseppe Calabrese

Recensioni/Reviews

A. Acconci, A. Alici, A. Ghisetti Giavarina, L. Serafini, P. Tunzi, C. Verzazzo