

Polvere. Questioni semiotiche sulle sostanze

Giuditta Bassano

Abstract. This article explores the problem of materials with respect to contemporary semiotic research. The contribution defines a general problem of including processual aspects in the analysis of materials and artefacts. It therefore focuses on dust, as a material identified both in a socio-technological sense and focused on by many contemporary art works. In analyzing dust, a proposed model for the problems posed by materials is outlined, as including: a figurative dimension, a figural dimension, a thymic dimension, and an aspectual dimension. Some strengths and weaknesses of this proposal are discussed in the final part of the article.

1. Introduzione

Paul Valéry intitola un capitolo di *Degas Danse Dessin* “Du sol et de l’informe”, del suolo e dell’informe. Qui distingue tra oggetti con una “forma nota” – quelli che ci appaiono attraverso la loro “funzione” e che secondo il poeta “non possiamo più vedere”, come una sedia, un tavolo, una forchetta – e quelli di forma “sconosciuta”, che Valéry definisce “informi”, come per esempio un pezzo di carta accartocciato. Questi ultimi, privi di ogni sorta di “neutralizzazione” provvista dall’uso, appunto dalle *funzioni*, secondo Valéry ci costringono a uno sguardo più profondo, e forse più proficuamente ingenuo. Tanto che il poeta suggerisce un esercizio di allenamento del pensiero “attraverso l’informe” (Valéry 1938, pp. 75-76).

Sulla scorta di queste note, pare possibile seguire e forse riaprire i tracciati della riflessione semiotica sugli artefatti e sulle materie ed elementi¹. A costo senza dubbio di una semplificazione², i lavori condotti fino ad oggi sembrano concentrati in due indirizzi principali. Da una parte ci sono le ricerche sul senso degli oggetti, in dialogo con un’antropologia delle tecniche e successivamente con gli studi di design, la storia delle tecnologie, la filosofia latouriana e il lavoro di Ingold. Dall’altra ci sono quelle dedicate al campo artistico; luogo d’incontro con la fenomenologia della letteratura, l’estetica, la storia dell’arte.

La divaricazione tra questi terreni d’indagine sembra caratterizzata anche da una progressiva distanza, più o meno netta, tra approcci. La semiotica degli oggetti mette a fuoco in particolare la dimensione valoriale e la narratività; si concentra sulle interazioni narrative interoggettive, intraoggettive (Mattozzi, Sperotto, Poli 2009) e tra artefatti e utilizzatori. Nel caso degli artefatti, da un reattore nucleare a un muro, passando com’è chiaro per tutti gli “oggetti d’uso quotidiano”, sbattitori, chiavi, spazzolini da denti, il commercio semiotico è determinato dall’idea dell’uso. Tutti i prodotti di qualche tecnica sono

¹ Il modo in cui sono intesi qui i sostantivi “materie” e “sostanze” non ha connessioni con la teoria hjelmsleviana, che è astratta e a nostro avviso priva di qualsiasi presa analitica sul mondo sensibile. Per “elementi” ci rifacciamo all’idea del simbolismo classico.

² È una considerazione che non rende giustizia per esempio agli studi semiotici sul cibo – che non presentano affatto i tratti della divaricazione analitica individuata di seguito (cfr. per es. Marrone 2016; Marrone e Giannitrapani, a cura, 2012). Un’altra serie di analisi elusa dalle considerazioni svolte qui è quella di Marsciani (1995, 2007, 2009, 2012).

connessi con la fattività, e l'ANT, all'inizio, ha colto nella semiotica proprio un punto di vista sulla fattività. Il che pare valere anche per i materiali, sostanze, elementi. Qui i materiali e le sostanze sono concepibili come artefatti allo stato virtuale o attuale. Della carta sappiamo che si collega a un "foglio", il cemento a un muro, il cotone a indumenti e altri oggetti per tamponare la pelle. Si ha cioè a che fare perlopiù con percorsi che dipendono da due poli, percorsi che legano materiali da una parte e artefatti dall'altra, come virtualità e realizzazioni, come parti di un insieme e forme stabilizzabili³. Basta pensare, per esempio, al concetto di *componente tattica* nel modello di analisi messo a punto da Floch su Opinel (1995, pp. 198-230)⁴, oppure alle considerazioni di Bolchi nella sua celebre analisi di un rasoio femminile (Semprini 1999, pp. 39-56)⁵.

Quando invece la disciplina si rivolge all'arte, le dimensioni privilegiate sembrano piuttosto quella enunciativa e discorsiva. Il lavoro di Omar Calabrese è un riferimento essenziale, e vale, tra molti, uno studio dedicato ai concetti di figurale e figurativo rispetto alle rappresentazioni pittoriche dell'acqua (2006); inoltre ci riferiamo a lavori come Deleuze (1981), Marin (1980), Calabrese (1980, 1985), Fabbri (2020), Corrain (2004, 2016), Lancioni (2012), Migliore (2021), e dell'intera scuola senese (cfr. per es. Mengoni 2015; Polacci 2012). Nell'arte, e nell'analisi semiotica che vi si dedica, la nozione di *materiale* con tutta evidenza si dissolve. I materiali possono essere intesi come ingredienti dei colori pittorici, come temi o figure di un'installazione, ed emergono infinite "sostanze" – che si tratti di metallo, ossa, diossine, cenere, cemento⁶ etc. – ed elementi (intesi secondo il simbolismo classico)⁷, convocati ora dall'enunciazione ora dall'enunciato di un'opera, ora da dimensioni intermedie tra le due⁸. Lo iato tra queste due direzioni di ricerca appare almeno duplice. Mentre la semiotica degli oggetti ha più o meno narcotizzato il dialogo con una dimensione estetico-fenomenologica, la semiotica dell'arte ha per parte sua riflettuto *principalmente* sulla dimensione estetica del senso. Un altro punto di divergenza riguarda il ruolo delle questioni legate alla temporalità, oggi forse meno tematizzate nell'analisi degli artefatti⁹, ma centrali nell'analisi semiotica del campo artistico. Infatti, liberando sostanze e materie da una

³ Come noto, Barthes aveva riflettuto sulla plastica, dedicandole una sorta di "scomunica sostanziale": "Più che una sostanza la plastica è l'idea stessa della sua infinita trasformazione, è, come indica il suo nome volgare, l'ubiquità resa visibile. [...] Più che oggetto essa è traccia di un movimento [...]. La sua costituzione è negativa: né dura né profonda essa deve contentarsi in una qualità sostanziale neutra a dispetto dei suoi vantaggi utilitari: la *resistenza*, stato che suppone la semplice sospensione di un abbandono. Nell'ordine poetico delle grandi sostanze è un materiale sgraziato, sperduto tra l'effusione della gomma e la piatta durezza del metallo: essa non arriva a nessun vero prodotto dell'ordine minerale: schiuma, fibre, strati. È una sostanza *andata a male*: a qualunque stato la si riduca, la plastica conserva un'apparenza fioccosa, qualcosa di torbido, di cremoso e di congelato" (Barthes 1957, p. 170, corsivi nell'originale). Barthes qui sta pensando a una plastica intesa come materiale. E, forse, Alberto Burri ha saputo smentirlo liberando nelle proprie opere una "plastica sostanza" con caratteristiche molto diverse.

⁴ Nonostante Floch stesso (1984) avesse aperto a uno studio degli effetti di senso "fenomenologici" del cemento impiegato come materiale architettonico.

⁵ Alcune analisi principali in ambito di semiotica degli oggetti sono in Mangano (2008, 2010); Mattozzi (2006); Deni (2002); Semprini (1999); Hammad (1989); Marrone e Landowski (2002).

⁶ Cfr. le opere di Eliseo Mattiacci oggetto di uno studio di Fabbri (2020, pp. 291-303); *Balkan Baroque* di Marina Abramovic del 1999; il progetto *Yellow Dust: Making Visible Particulate Matter in the Air* di Nerea Calvillo, del 2017; i lavori di Daniel Arsham, tra i quali per esempio *Fictional Archeology* del 2015; *Narrow are the Vessels* di Anselm Kiefer del 2012 (tra moltissime opere dell'artista).

⁷ Rimandiamo a un altro lavoro di Fabbri (2020, pp. 239-254) sull'acqua in *Ocean Without a Shore* di Bill Viola.

⁸ Cfr. a questo proposito il lavoro fondamentale di Krauss (1981).

⁹ Lo si vede con il famoso schema d'analisi derivato dall'analisi di Floch sul coltello *Opinel*, già citato, il quale ancora oggi, a dispetto di un aggiornamento proposto da Mattozzi (Mattozzi *et al.*, cit., 2009), è lo schema didattico più usato. Questo schema fotografa uno stato, provvede una sorta di istantanea dell'uso e del senso degli artefatti. E in questo sembra simile alle criticità di modelli sviluppati dagli studi di design e progettazione per l'analisi dei materiali (cfr. Rognoli, Levi 2011, pp. 44-45). Prospettive che cercano qualità degli oggetti in senso aristotelico; punti di vista che tendono ad eludere la dimensione temporale e processuale.

funzione tecnica d'uso, l'arte apre per esse percorsi figurativi illimitati¹⁰, percorsi in cui ha rilievo anche un aspetto nettamente processuale. Basta pensare, per un esempio tra molti, alla serie *Ice Watch* di Olafur Eliasson (Fig. 1). Si tratta di un gruppo di installazioni collocate in varie capitali europee tra il 2014 e il 2018; attraverso di esse l'artista islandese ha dato corpo a una riflessione sul tema del cambiamento climatico. Una serie di blocchi di ghiaccio artico, di diversi metri di diametro ciascuno, era collocata in cerchio nello spazio pubblico, evocando la configurazione del quadrante di un orologio. I blocchi erano accessibili ai visitatori, che potevano toccarli, salire su essi, scattare foto, ma la "mostra" aveva una scadenza cinicamente determinata. Quella connessa allo scioglimento spontaneo dei blocchi, esposti all'aperto e appoggiati direttamente sulla pavimentazione urbana.



Fig. 1 – *Ice Watch*, Olafur Eliasson e Minik Rosing, 2018. Installazione londinese all'esterno di Bloomberg European. Foto di Charlie Forgham-Bailey (© Olafur Eliasson).

Se i percorsi figurativi attraverso cui il discorso dell'arte fa significare le materie e le sostanze sono fluidi, imprevedibili, incalcolabili, l'analisi di testi di questo tipo può richiamare l'attenzione dello sguardo semiotico sul rilievo di una *temporalità interna*¹¹ inscritta in ogni genere di elementi, sostanze (e artefatti). Di seguito, questo contributo svolge alcune considerazioni su uno specifico oggetto d'analisi, la polvere "ordinaria" (Amato 1999, p. 71), tentando di unificare alcuni rilievi degli approcci rapidamente visti.

2. Polvere

La polvere è di difficile definizione¹². Non è un elemento nel senso del simbolismo classico – a meno di non considerarla come unione di terra e aria –, né naturalmente è un materiale, nel senso di "ciò di cui è fatto qualcosa". Con la polvere non si fa niente, non si tratta di "carne degli oggetti", non è "il corpo di un'opera o di uno strumento" (Fiorani 2000, p. 14). La polvere è una "massa" *informe* nel

¹⁰ Ipotesi abbracciata per esempio da Dagognet (1997, p. 74) e Krauss (cit., pp. 204-206).

¹¹ Semprini (1996, pp. 123) proponeva di pensare agli artefatti come stratificati: "agglomerazioni di strati, intrico di livelli, sovrapposizione di piani che potrebbe rendere meglio l'idea sia della multidimensionalità virtuale sia del duplice regime temporale che si applica a ciascuna di queste dimensioni". Il riferimento a una doppia temporalità riguarda la proposta di Semprini di pensare a un tempo come *corso d'azione*, dentro cui gli oggetti si inserirebbero, e a un tempo come *temporalità propria* degli oggetti, a sua volta scomponibile in più aspetti.

¹² Una stessa vacuità ha interessato il senso delle varie entità connesse al concetto di ombra, cfr. Stoichita (1997); cfr. anche Dubuffet (1971).

senso di Valery, che, in qualche modo, si avvicina all'idea di sostanza. La definizione lessicale articola questa prossimità: lo Zingarelli ricorda che quando non corrisponde a un materiale, la *materia* è appunto un parasonimo di *sostanza*. Cioè un “elemento primario di qualcosa” – vaghezza notevole – “di cui sono esempi i composti chimici”. Per coincidenza con la divaricazione a cui si è accennato sopra, menzionando una semiotica degli oggetti e gli studi semiotici sull'arte, questa sostanza *sui generis* è trattata precipuamente in una storia della tecnologia e delle scienze (Amato 1999; Reynolds 1948; Beltrame, Houdart, Jungen 2017) e nella critica d'arte (Grazioli 2004; Hennig 2001; cfr. anche Burgio 2011). Amato ricorda una serie di trasformazioni che hanno interessato la polvere da un punto di vista timico e cognitivo rispetto alle scoperte tecnologiche degli ultimi due secoli:

Un tempo regno inaccessibile, la polvere era al contempo mescolanza e *summa* di tutte le piccole cose. Nel Novecento la polvere, analogamente ai contadini dell'*ancien régime*, è stata sospinta ai margini della vita. Ha perso il suo ruolo di prima e più comune unità di misura del piccolo. Da normale compagna di vita è divenuta un insieme di particelle altamente differenziate. E questa differenziazione della polvere è andata di pari passo con l'indagine scientifica, la produzione industriale e la regolamentazione della salute pubblica. [...] Vulcanologi, meteorologi, geofisici, medici industriali e igienisti, insieme ad altri specialisti si occuparono ciascuno di un differente particolato. [...] Nei laboratori gli scienziati manipolano l'invisibile. Trasformano i batteri in agenti igienizzanti e fanno giochi di prestigio con tecnologie in scala molecolare. In questo mondo non c'è più spazio per la polvere, a meno che non presenti le credenziali di uno specifico particolato. La vecchia polvere mista e indifferenziata – le gatte sotto il divano – è ora priva di dignità formale. Con così tante conoscenze sull'invisibile, la polvere ordinaria non ha più diritto al rispetto (Amato 1999, pp. 102-104).

Grazioli scrive alcune righe significative sul rapporto tra polvere e arte:

La polvere in sé non è quasi niente, si disfa sotto le dita, ma anche sotto l'occhio, sotto lo sguardo che la coglie, eppure è il segno del tempo, del suo trascorrere e insieme del suo restare, deposito assoluto, presenza in quanto deposito; e insieme immagine, pellicola che rifà nel dettaglio l'oggetto su cui si deposita, sottile come l'essenza dell'immagine stessa – “infrasottile” – eppure fedele come un calco (2004, p. 73).

Entrambi gli autori colgono elementi dirimenti di una considerazione della polvere ordinaria in senso semiotico. Di più, i saggi di Amato e Grazioli aprono a una galleria di discorsi e prospettive analitiche possibili. Così, traendo da entrambi i lavori alcuni esempi, proveremo a sviluppare un modello che “sintatticizza” la polvere, cioè la inserisce in sintassi di diverso ordine, in una proposta più generale relativa all'analisi delle sostanze, discussa oltre, nel § 2.

2.1. Un “tritume”

Quali sono i tratti figurativi di quello che a vario titolo chiamiamo polvere? Come si trasferiscono su altre sostanze? Gli usi linguistici come “polvere di riso”, “polvere di stelle” ricordano che la polvere è un composto granulare, *discreto* – come opposto a *compatto* nel senso in cui Françoise Bastide (1987, p. 348) usa questi termini – e spesso aereo. In questo senso le “piogge d'oro” della mitologia greca, il pepe polverizzato, la farina e la cenere sono tutti parenti stretti della polvere. La contrapposizione tra polvere e sabbia permette di specificare altri contrasti, quello tra asciutta (la polvere) e bagnata, leggera¹³ e pesante, ubiqua e localizzata, eterogenea e omogenea, non minerale e minerale.

¹³ Per Grazioli la leggerezza della polvere è un elemento tipico della sua caratterizzazione in Oriente: “il tema è importante perché divide chi la vede sospesa e antigravitazionale in forma di pulviscolo volteggiante nei fasci di

La polvere si differenzia poi dalla polvere della terra, cioè dal terreno seccato, per il fatto che la prima è una materia del mondo culturale, la seconda appartiene alla natura – non ha infatti senso parlare di una polvere lungo il letto di un fiume o su una montagna. Sia chiaro che questa è un’articolazione degli ultimi due secoli, sia perché prima la polvere per come ne discutiamo qui non esisteva, sia perché la polvere del terreno può rientrare in un qualsiasi impiego culturale, per esempio in senso bellico quando segnala l’arrivo di una fila di carrarmati nemici, o in altre epoche di un’armata a cavallo¹⁴.

Il che porta presto ai rapporti che rendono la polvere che conosciamo oggi anche una materia inutile e spontanea, in rapporto con le polveri strumentali e artificiali (*powder, poudre*, in inglese e in francese, differenti da *dust e poussière*). Cioè le polveri della pittura, della chimica e del trucco – phard, ombretti –, le spezie, i composti farmaceutici e le droghe (Amato, cit., p. 27). Tra queste polveri, al plurale, alcune evidenziano altri tratti della polvere ordinaria. Rispetto alla polvere da sparo, per esempio, l’essere non infiammabile e commestibile in senso vago. Rispetto alle micropolveri (o particolato atmosferico) la minore o totale assenza di nocività, la minor rilevanza rispetto all’elemento di penetrazione nel corpo, la visibilità, la natura non esclusivamente aerea. Rispetto al polline, una polvere “fecondante” (Grazioli, cit., p. 233), la sterilità¹⁵ e il tratto semantico durativo piuttosto che puntuale (Fig. 2)¹⁶.



Fig. 2 – Wolfgang Laib mentre compone *Pollen from Hazelnut*, 1992. Installazione al Museum of Contemporary Art di Los Angeles, 330x370 cm (© Wolfgang Laib).

Amato ricorda che persino gli escrementi, una volta polverizzati, si contrappongono alla polvere ordinaria per una funzione fertilizzante attiva (Amato, cit., p. 27).

Per parte sua, Grazioli sottolinea l’aspetto *veridittivo* della polvere ordinaria rispetto all’amido, grande sovrano del maquillage già cinquecentesco. L’amido in polvere, usato per accordare i capelli al biancore della carnagione e del volto fa “entrare in gioco la maschera”, un “effetto di finzione, di apparenza, di

luce, o evanescente e fragile al tatto quando depositata, e chi considera che essa finisce pur sempre per cadere e depositarsi e ricordare allora la pesantezza del tempo e del destino inesorabile” (Grazioli, cit., p. 164). Noi cercheremo di mantenere aperte tutte e due le valorizzazioni, in una proposta discussa nel § 2.

¹⁴ “Se la polvere si solleva alta e definita giungono dei carri; se è bassa e diffusa, giungono soldati a piedi. Fili di fumo sparsi indicano boscaioli. Relativamente poca polvere che va e viene indica la preparazione di un accampamento”. Sun Tzu, *L’arte della guerra*, in esergo in Amato (cit., p. 25).

¹⁵ Intendendo una *sterilità sessuale transitiva*, perché, come accennato poco oltre, la polvere è anche uno spazio vitale per alcuni organismi che la abitano e si nutrono dei suoi componenti, tanto quanto il polline è nutritivo per molti insetti.

¹⁶ Il riferimento è alle sculture di Wolfgang Laib (Fig. 2) che compone forme con grani di polline da lui raccolti personalmente in sessioni, come prevedibile, lunghe e ripetute, che sono parte dell’opera. Il polline è qui concepibile per Grazioli in quanto “polvere che crea vita, che diffonde, sparge, espande, moltiplica, dissemina, seme, sperma vegetale, custode della forma, polvere che dà forma, in-forma, ri-forma”, *ibidem*.

ornamento”, fino alla “spiritualizzazione” (cit., p. 52). Così il trucco raggiunge la morte per via di purezza, contrariamente all’impurità della polvere ordinaria: “questo leggero velo di polvere bianca attenua la nudità, sottraendole i caldi e provocanti colori della vita. La forma si avvicina così alla statuaria, si spiritualizza e si purifica” (Hennig 2001, p. 51).

Per quanto riguarda il rapporto con le droghe, è stato l’artista Marco Cingolani a mettere in luce un elemento di *non marcatezza* della polvere ordinaria, rapportata con il traffico illecito degli stupefacenti. La sua serie *Refurtive* (1989) include armi e quadri rubati, accostati a bustine di cocaina, suggerendo l’idea di un mercato dove queste “polveri” hanno ormai un legame imprescindibile¹⁷.

Potremmo poi parlare di tritume nel ruolo di Oggetto o di Destinante. La polvere è infatti un ambiente vitale per alcuni animali: oltre alle spore dei funghi e a semi minuscoli, ogni grammo di polvere ospita fino a un migliaio di acari – i più piccoli fra i ragni, che se ne nutrono e le cui deiezioni sono la causa principale di asma e allergie (Amato, cit., p. 129). Inoltre, è una materia disponibile a essere spostata e attratta a causa dei fenomeni elettrostatici, in contrapposizione con i caratteri attanziali soggettivi della polvere biblica, che è un resto identitario – così come lo sono le ceneri delle urne funerarie. Burgio (2011) ha analizzato un progetto dell’architetto e artista ispano-statunitense Otero-Pailos che fa emergere per la polvere ordinaria il ruolo attanziale di Destinante. Insieme ad altri artisti come Erwin Wurm¹⁸ e Claudio Parmiggiani (Fig. 3) che lavorano sulla facoltà della polvere di ricalcare i contorni delle cose, tracciare forme, *far vedere*, Otero-Pailos ha sfruttato la polvere per ‘generare una copia’ di una serie di palazzi che ha restaurato. Con un metodo sperimentale, un telo di lattice veniva steso e fatto aderire alle pareti o pavimenti di un edificio; rimuovendolo, vi restava incollata una parte delle sedimentazioni che la polvere e lo smog avevano prodotto nel tempo sulla superficie. Ricomponendo i teli in strutture retroilluminate, l’artista ha potuto così esporre dei grandi “delicati, calchi fossili” (Burgio, cit., p. 103) su cui era impressa la topografia materica dei muri degli edifici. Otero-Pailos ha messo in luce l’aspetto *formante* di questo tipo di gesto, dichiarando di voler dare dignità all’azione del tempo e alla polvere come operatore di un effetto di permanenza¹⁹. Ci ritorneremo in § 2.4.



Fig. 3 – (da sinistra) *Delocazione*, Claudio Parmiggiani, 1970 (© Galleria Civica di Modena); *The Ethics of Dust*, Jorg Otero-Pailos, 2008-2016, Old Us Mint, San Francisco 2016, collezione del SFMoMa (© Jorg Otero-Pailos).

¹⁷ Cfr. M. Cingolani, “Baby è solo polvere...” (1991).

¹⁸ Erwin Wurm, artista svizzero celebre per la sua serie *Fat House*, è l’autore di una serie di *Dust Sculptures*, opere composte da teche e piedistalli su cui è visibile ‘solo’ l’alone di polvere depositata intorno a un oggetto ora assente. Cfr. www.erwinwurm.at/artworks/dust-sculptures.html. Consultato il 4 giugno 2023.

¹⁹ Intervista del 2008 su Radio Papesse, www.radiopapesse.org/it/archivio/interviste/jorge-otero-pailos-the-ethic-of-dust. Consultato il 6 giugno 2023.

2.2. Un residuo

Sotto un altro aspetto la polvere ordinaria è un residuo, un resto che risulta da altre sostanze, e qui intrattiene due ordini di parentele sintattiche: la prima, più forte, con lo sporco, la seconda con la cenere. Nella sua storia della polvere Joseph Amato ricorda che la “polvere appartiene alla terra e all’aria equamente; lo sporco è terreno, è pesante e prende spazio” (cit., p. 13). Rispetto allo sporco, tanto del corpo quanto dei rifiuti di ogni tipo, la polvere è senza dubbio più neutra, sia perché perlopiù non si distinguono percettivamente le parti che la compongono, sia perché, più invisibile, effimera e amorfa, non ha origine e storia, non si conoscono i resti da cui risulta. La polvere è uno sporco che si lega alla mancanza di tatto, al contrario di quello che si accumula con la manipolazione e l’uso, lo sporco delle cose vissute, cioè lo strato traslucido che vela il metallo di un mazzo di chiavi, la cover del telefono, le lenti degli occhiali, lo sporco come grasso cutaneo delle impronte di un polpastrello su un vetro. Tanto che un artista come Jean Dubuffet (Fig. 4) ha potuto metterne in rilievo il carattere “*antiumanistico*” (Grazioli, cit., p. 110): “Mi interessano più degli altri gli elementi che abitualmente si sottraggono ai nostri sguardi in virtù della loro stessa diffusione. Le voci della polvere, l’anima della polvere, mi incuriosiscono mille volte più del fiore, dell’albero o del cavallo, giacché li sento più strani. La polvere è qualcosa di tanto diverso da noi” (Dubuffet 1971, p. 149). Dubuffet usa la polvere come materia compositiva, in una precisa ricerca sui materiali negletti e di scarto. La serie delle *Materiologie* (*Texturology*) porta a compimento una riflessione che tematizza la polvere come emblema di un’omogeneità “metafisica”, potremmo dire “antiplatonica”:

Occorre immaginare che agli occhi di esseri diversi da noi l’universo materiale sia continuo e non presenti punti vuoti; quelli che chiamiamo oggetti rispondono solamente a una condensazione, in un dato punto, delle vibrazioni che, più o meno dense, brulicano ovunque altrove, solo meno dense nei luoghi in cui crediamo di vedere dei vuoti. L’universo è continuo e ovunque è fatto della stessa sostanza (Dubuffet 1971, pp. 37).



Fig. 4 – *Texturology LXIII*, 1958, Jean Dubuffet (© ADAGP, Paris and DACS, London 2023).

Per Grazioli, nella poetica di Dubuffet la polvere è l’emblema di un mondo senza l’uomo – titolo peraltro di una serie di suoi lavori –, liberato della sua “asfissiante cultura”, in cui “l’apparente monotonia,

l'apparente mancanza di vita, di figure, di segni, si scoprirà invece altrettanto se non più ricca della presunta ricchezza del mondo umano" (Grazioli, cit., p. 114)²⁰.

Per quello che riguarda il rapporto con la cenere, altro grande attore di processi e trasformazioni non direttamente inerenti all'umano, pare di poter dire che la polvere e la cenere si spartiscono i due grandi ambiti della "morte naturale" e della "morte violenta". Se è nell'aria la polvere si apparenta al fumo e ai gas; ma dal fumo e dalla cenere si distingue proprio come resto di operazioni che non coinvolgono il fuoco. Se la polvere è una materia dinamica, incessantemente disponibile a un flebile movimento, una volta terminata la combustione la cenere è un resto inerte e più concentrato. La polvere si stacca e si accumula, si posa e si rialza, arriva su tutto e per tutti, ma con un ritmo flemmatico. La cenere al contrario è l'esito di un processo intenso e molto più rapido di depurazione brutale, al termine del quale potremmo dire che "giace". La polvere è un residuo tanto orizzontale quanto verticale, mentre la cenere è una conseguenza, un cascame della fiamma, e quindi orientata dall'alto verso il basso. Come residuo, infine, la polvere è un insieme di frammenti che provengono da qualcos'altro, ormai assente, e così anche la cenere. Soltanto che se la figura tipica della cenere è un mucchio, un cumulo, una presenza insomma vivida in termini di quantità e densità, la polvere al contrario è più legata all'assenza, a ciò che non si vede. Artisti come Urs Fisher (*Untitled hole* 2007), Eduardo Basualdo (*La caída* 2021), Lee Bae (*Promenade* 2019), il già citato Daniel Arsham (*Fictional Archeology* 2015), Phoebe Cummings (*Flora* 2010) hanno lavorato con la cenere – o il carbone, suo parente stretto, sostanza intermedia tra il legno e la cenere. Sono opere che sottolineano questo aspetto più "violento" e definito della cenere rispetto alla polvere (ricordando anche la parentela tra carbone e grafite, che riattiva il circuito tra materia e materiale da disegno)²¹. Non sorprende, d'altra parte, che l'aspetto di residuo effimero e "neutrale" della polvere ordinaria possa aver avuto ammiratori anche in epoche più lontane. Grazioli vi annovera per esempio lo scrittore decadente J. K. Huysmans, poeta di un inno alla "buccia dell'abbandono": "La polvere è una gran bella cosa. Oltre ad avere un gusto di vecchissimo biscotto e un odore avvizzito di antichissimo libro, è il velluto fluido delle cose, la pioggia fine e asciutta che rende anemici i colori troppo forti e i toni violenti. È la buccia dell'abbandono, il velo dell'oblio"²². Ma non è meno interessante una lettura del ruolo della polvere nelle opere di Jean Baptiste-Siméon Chardin, maestro settecentesco della natura morta, in cui Grazioli (cit., pp. 35-36) intravede una poetica della pace domestica, del piccolo e dell'inutile. Qui la polvere è una "materia del silenzio", circonda gli oggetti producendo un'atmosfera molto particolare, si fa, per Grazioli, addirittura segno di un "rallentamento della pittura", come se questo residuo "causasse attrito sulla tela per la stesura del colore, o per lo sguardo che indugia" (*ibidem*).

²⁰ Sono suggestive e molto chiare le parti in cui Dubuffet si lamenta del ruolo dell'*essere* nel pensiero occidentale: tra le nozioni il cui fondamento si trova più gravemente compromesso nel nostro gioco vi è quella di *essere* [...] cosa distingue un essere da un *fatto*? Che un uccello, un albero, un ciuffo d'erba, a rigore anche una nuvola – che pure sono oggetti di breve durata ed aspetto più o meno cangiante – siano degli esseri, nessuno, che io sappia potrà negarlo. [...] Ma che dire dell'essere momentaneo e mobile – l'onda che per un attimo forma il mare al largo: è un essere? Il vortice che si produce in un punto del torrente, laddove l'acqua è meno profonda, è un essere? L'ombra del passante è un essere come lo è il passante stesso? (Dubuffet, cit., p. 161).

²¹ Ringraziamo Gianfranco Marrone per una nota critica, secondo cui la contrapposizione proposta tra polvere e cenere non funzionerebbe per esempio nel caso di una favola come quella di Cenerentola. Si possono tuttavia fare due considerazioni. 1) Quella della protagonista della fiaba è una caratterizzazione figurativa che rimanda di fatto a una vicinanza con il basso e l'insulso – tale per cui per la nostra proposta Cenerentola è un 'attore della polvere' piuttosto che un 'attore della cenere', e si potrebbe soprassedere sul nome del personaggio. 2) Ci sono senza dubbio discorsi – per esempio l'intero lavoro artistico di Anselm Kiefer – dove la contrapposizione tra polvere e cenere viene meno, perché entrambe le sostanze sono riunite come iponimi della sostanza che compone il suolo, cioè di una *terra* come iperonimo.

²² Così recita un passaggio di un romanzo di Huysmans, *L'abisso* (*Là-bas*, 1891, pp. 44-45), citato da Grazioli (cit., p. 53).

2.3. Un infiltrato

Alle prime due serie classificatorie che abbiamo tentato di costituire, a cui poi dovremo dare un nome, ne segue una terza di genere ben diverso. Una presa in conto degli aspetti timici, che nel caso della polvere ordinaria, sono, oggi, in senso comune, nettamente negativi. Il saggio di Amato si occupa del modo in cui il “nuovo” mondo della microbiologia pasteuriana ha trasformato la polvere, associandola, molto presto, a qualcosa di contaminante e indesiderato. Agente chiave di questa trasformazione è stata senza dubbio “una teoria microbica che affermava che tutto, financo la polvere sulla capocchia di uno spillo, abbondava di microrganismi”, in modo tale da concepire “tutti i tessuti viventi come un permanente campo di battaglia tra microrganismi, dai parassiti ai batteri ai virus ai fagociti” (Amato, cit., p. 95). Lo stesso autore prosegue riflettendo tuttavia su come nuove minacce legate al piccolo e all’invisibile – la radioattività dopo Chernobyl, le piogge acide, oggi il particolato atmosferico –, la nascita di svariati fronti ecologisti in Occidente, e il progresso medico e scientifico, abbiano abbassato il livello di pericolosità della polvere ordinaria. Circa cento anni dopo la scoperta dei germi, la polvere si è trasformata in un elemento portatore di valori disforici in senso morale, più che medico-igienico. Grazioli discute il “più che perfetto” della morale borghese²³ che si è fatta interprete di queste forme simboliche:

la polvere è ostacolo al perfetto scorrimento delle cose, all’assoluto incastro degli elementi, al perfetto funzionamento della macchina. Nel frattempo le macchine che eliminano la polvere si sono moltiplicate e perfezionate, anche perché la polvere stessa si è complicata e modificata diventando sempre più invisibile e subdola. La storia della pulizia, del sapone, dello shampoo, del lucido da scarpe, delle macchine per l’igiene, fino al cibo in scatola, è strettamente intrecciata a quella della polvere (Grazioli, cit., p. 228).

Né, per parte sua, l’arte ha mancato di riflettervi (Fig. 5). In questi due esempi, tra molti altri possibili, se Bazile lavora ripulendo angoli di percorsi espositivi, fino a farli brillare, Ross gioca a raccogliere in un cestino sui generis un campione “commovente e patetico” di una polvere legata “all’usura” e “all’incrostazione”. Una polvere che “ci mette davanti alla materialità in sé stessa in un senso quasi opposto a ciò che chiamiamo essenza, perché ci rendiamo conto che la pura materia, nelle sue ultime particelle, ci mostra la sua eterogeneità, la sua pullulazione, le stigmate dei drammi che ha attraversato”²⁴ (Grazioli, cit., p. 246).



Fig. 5 – (da sinistra) *Brillance*, 1981, Bernard Bazile, Fotografia a colori (© Bernard Bazile); *The smallest type of architecture for the body containing the dust from my bedroom, my studio, my living room, my kitchen, and my bathroom*, 1991, Michael Ross, ditale e polvere (© Musée d’art contemporain, Gand).

²³ Ringraziamo Stefano Bartezzaghi per il rilievo sulla “polvere sotto il tappeto”, cioè sulla definizione metaforica di qualcosa di compromettente che “si insabbia” (cfr. anche Amato, cit., p. 28).

²⁴ Note mutuate da Francois Dagognet, “Pourquoi une art de la poussière?” in Elkar, Latreille (1998, pp. 12-13).

In questo suo statuto disforico relativamente nuovo, non potremmo dire che la polvere sia repellente in senso percettivo. Se si parla di temperatura non è né calda né fredda, è neutra rispetto all'udito e al gusto, e ha un odore, sì, ma più che una vera identità olfattiva si tratta di un'aria di famiglia, un sentore vegetale-animale che spesso è già una forma di tatto: infatti la polvere solletica le narici in una congiunzione vellutata a cui spesso segue uno starnuto. In questa dimensione la polvere è la nemica dell'aria: contro la permanenza della polvere disforica, sporca, si appronta la circolazione dell'aria pulita. Rimandiamo per questo agli studi di Alain Corbin sull'aria viziata e sulla fine del XVIII secolo come momento storico in cui si elaborano norme di aereazione e disinfezione in modo congiunto: “il vascello, la prigione, la caserma, l'ospedale diventano laboratori di nuove gestualità di “sbattimento, spostamento, aereazione” che poi diverranno le norme igieniche della società igienista” (Corbin 1982, pp. 241-242). Come attore che informa, ora, un suo ruolo di Antisoggetto, la polvere è un avversario che si presenta sotto le vesti di un infiltrato. La polvere *appare in silenzio*, come ricordano alcuni versi di una poesia di Lucetta Frisa: “Sempre ho immaginato la polvere scendere di notte/sopra il naso dei mobili su tutta la pelle della casa/scendere al buio così non si può mandarla indietro./Forse spolverare è un atto duplice come quando si nasce/e si comincia subito a svegliarsi o a dormire/secondo i punti di vista” (1999, pp. 24-25). La polvere si avvantaggia della nostra mancanza di attenzione; la sua “sconfitta” corrisponde spesso al momento stesso in cui la si identifica. La polvere è un attentatore imperituro, come la natura attenta alle case e alla civiltà nella vita di campagna, a cui non a caso corrisponde spesso un sistema di valori che considera sporche le piante che lasciano cadere aghi e semi sul patio di casa, e che muove senza sosta in difesa dello spazio vitale disciplinato dal lavoro degli umani. Ce lo ricorda una celebre riflessione di George Bataille, che tematizza una vittoria finale a venire, della polvere, su tutte le fatue contromisure messe in atto.

I novellieri non hanno immaginato che la bella addormentata nel bosco si sarebbe svegliata coperta da una spessa coltre di polvere; non hanno neanche immaginato le sinistre tele di ragno che al primo movimento i suoi capelli rossi avrebbero spezzato. Tuttavia tristi strati di polvere invadono senza fine le abitazioni terrestri e le sporcano uniformemente: come se si trattasse di disporre le soffitte e le vecchie camere per l'entrata delle ossessioni, dei fantasmi, delle larve che l'odore tarlato della vecchia polvere sostanzia e inebria. [...] Un giorno o l'altro la polvere, che non cede, comincerà probabilmente ad avere buon gioco sulle serve, invadendo con masse enormi di calcinacci gli edifici abbandonati, i magazzini deserti: in quella lontana epoca, non ci sarà più niente che salvi dai terrori notturni, in mancanza dei quali noi siamo diventati dei così perfetti contabili (Bataille 1970, p. 185).

Lavorando sui rifiuti urbani, che sono a loro volta legati a un tratto disforico chiaro e noto a tutti, abbiamo parlato di valori negativi, di qualcosa con cui ci troviamo congiunti e da cui ci si vuole disgiungere (Bassano 2023, pp. 116-122). Per la polvere vale qualcosa di simile, se non fosse che la polvere non viene esplicitamente, solo, da noi, e si ingaggia con essa una lotta che in senso retorico è piuttosto quella di mantenimento dello stato di non-congiunzione. È quindi uno sporco combattibile ed invadente, che si appresenta, nel sistema dello sporco urbano, con le macchie sui vestiti, i peli dei cani, le briciole degli alimenti, il fango che si può portare in casa con le scarpe, la forfora sulle giacche – anche per il fatto banale che di tutti queste cose la polvere è composta – piuttosto che con i rifiuti solidi urbani.

2.4. Una patina, un destino

Una quarta serie di considerazioni, quelle da cui di fatto siamo partiti, riguarda l'aspetto temporale e le trasformazioni attive e passive iscritte nelle sostanze. Quali sono le trasformazioni della polvere? Se anziché come punto finale di un processo, un residuo, ne osserviamo le possibilità operative, le azioni

che compie e può compiere, ci troviamo allora davanti ad accumuli, inspessimenti, stratificazioni, che nel tempo trasformano la polvere in sporco. In un senso aspettuale potremmo dire cioè che la polvere è logicamente una prefigurazione, un'anticipazione lenta e durativa dello sporco. Inoltre la polvere conosce anche delle trasformazioni interne, morfologiche: può infatti strutturarsi in ammassi lanuginosi e un po' più pesanti, quelli che chiamiamo "gatti" di polvere. In senso esterno, e nella lunga durata, la polvere conferma l'analisi di Jacques Fontanille (2001, 2004) sul rapporto tra superfici e corpi delle cose: la polvere nasce come *patina*, cioè si posa e si fa pelle degli oggetti, ma nel tempo e con l'accumulo si trasforma in *corpo* essa stessa, si con-fonde, in un altro corpo di qualsiasi tipo, in una densità compatta e aggregante, disponibile a essere rivestita esteriormente da altre patine. Attraverso questo passaggio inesorabile è un'istanza che ha a che fare con il *destino* e parla della stessa circolarità dei processi di strutturazione e disintegrazione del precetto biblico – polvere eri e polvere tornerai.

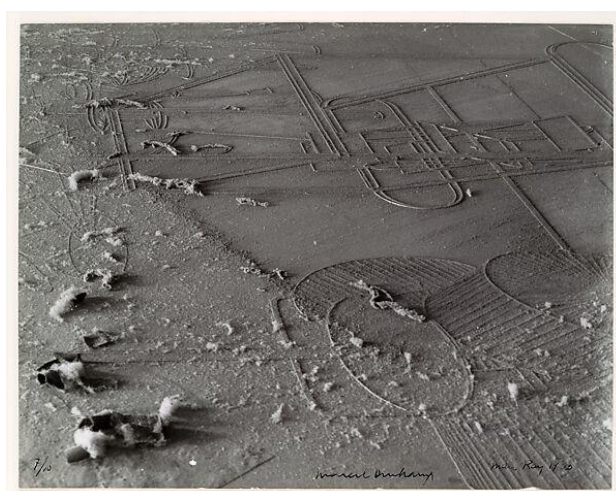


Fig. 6 – *Élevage de poussière*, Man Ray, 1920 (© Centre Pompidou, Paris).

La sua particolarità si vede bene se la paragoniamo ad altre patine, la ruggine e tutti i derivati dei processi di ossidazione, il grasso cutaneo, il cerume, la muffa, il muschio. La ruggine e i processi di ossidazione sono trasformazioni minerali, mentre le patine della pelle, il muschio e la muffa hanno a che fare con corpi vegetali e animali, e negli ultimi due casi, muffa e muschio, sono secrezioni vive, che generano altri esseri viventi. La polvere è curiosamente trasversale ai due casi, perché raccoglie elementi inerti ma è anche un ambiente vitale, come detto, per una classe di viventi. Mentre per tutte le altre patine le sostanze in oggetto emergono dall'interno della materia o si stratificano a partire dalla stessa superficie dove si sono sempre trovate (così le spore della muffa e dei muschi), sono cioè isotrope, la polvere è *allotropia*, o meglio *allotopica*, non appartiene a nessun corpo in particolare, né per contiguità spaziale né per sviluppo organico. Ma li tocca tutti, nessuno escluso e nessuno più specificamente. La polvere è una "massa" insieme ubiqua e quasi amorfa, lenta e implacabile.

Tutto il saggio di Grazioli declina, di fatto, questo ultimo aspetto. Un illustre "esponente radicale" di una lettura filosofica della polvere come destino²⁵ è Goethe, che nel *Faust* arriva a descrivere "uno scrittore fatto di polvere", condannato, cioè, a un'infelicità data dalla propria natura infima e limitata, e dall'essere "schiacciato da un accumulo di accumuli", cioè i libri, l'erudizione, sui quali – mise en abyme – a sua volta si accumula la polvere. In secondo luogo è messo in gioco un profondo legame

²⁵ Grazioli articola ancora oltre i collegamenti tra polvere e Romanticismo, discutendo separatamente il successo di un'estetica del *pittoresco* in cui il decadimento e le cose misere hanno un grande valore (cit., pp. 41-43).

tra fotografia e polvere. Come l'attimo, l'istante che la fotografia coglie, passa per sempre e già dopo la sua fissazione in immagine non esiste più, altrettanto gli oggetti, "i luoghi, le opere della natura e dell'uomo, che cambiano, si consumano, sono minacciati di sparire per sempre, trovano nell'immagine fotografica l'ultima risorsa figurativa per essere registrati e tramandati al futuro. Tutto, si potrebbe in fondo dire, è in questo senso polvere per la fotografia" (Grazioli, cit., p. 44). Ancora, e più specificamente, nell'esempio clou della Figura 6, nella foto cioè che Man Ray scattò al *Grande vetro* di Marcel Duchamp, la polvere è un grande traduttore, simbolo del ready made, in quanto *aperta a tutte le forme*, e nello stesso tempo *capace di conservare l'impronta* di ciò che, metaforicamente, è stato, senza perdere niente. Come un "immenso deposito o un'immensa matrice virtuale di ricostruzione" (Barone 1999, p. 296). Tutto, della realtà, anche la polvere, attraverso la fotografia può diventare ready made (Grazioli, cit., p. 70).

Infine, vale la pena menzionare un ultimo caso, il lavoro di un artista francese, Robert Filliou, che "chiude" per certi aspetti un cerchio legato al destino. Attraverso il gesto di Robert Filliou, infatti, la polvere dialoga nel modo forse più didascalico con il senso stesso dell'operazione artistica, con il gesto dirompente, innovativo, che poi sarà superato, neutralizzato, dimenticato (Fig. 7).



Fig. 7 – *Poussière de la poussière*, (multiplo di opera in serie), Robert Filliou, 1977 (© Robert Filliou).

Filliou infatti gioca con il gesto di Duchamp – spolverando lui e molti altri illustri artisti ospitati dalle collezioni del Louvre e del MOMA – e riponendo poi il panno con la polvere in una scatola di cartone. La dicitura comune a tutta la serie, oltre a una foto dell'artista nell'atto di pulire la tela, è questa iscrizione: "The Eternal Network presents: Robert Filliou, Poussière de la poussière, de l'effet" seguita dal nome dell'autore e dal titolo dell'opera spolverata scritti a mano. In questo gioco, che Grazioli definisce secondo l'idea dell'"antimuseo", chiaramente la polvere è simbolo della fine, della decomposizione e della morte.

La polvere si posa sugli oggetti che non attirano più la curiosità, che restano abbandonati dall'utilizzo, dal disinteressamento. Di polvere si copre il passato che non stimola più, che è chiuso in un contenitore, in un archivio, in un'istituzione che lo conserva senza vivificarlo. La polvere abbonda nelle biblioteche, nelle pinacoteche, nei musei di ogni tipo, sulla cultura pedante, sulla sterile erudizione, sul capolavoro dimenticato (Grazioli, cit., p. 156).

3. Trasformazioni sostanziali e temporalità

Nelle sue specificità – non ne abbiamo menzionate che alcune – la polvere ordinaria è una sostanza tra altre sostanze. In merito ad esse, in primo luogo, si è tentato di mettere a fuoco il fatto che assistiamo a trasformazioni e a processi che si svolgono nel tempo, che si tratti di ruggine, sangue, diossine, ghiaccio, mercurio, o, appunto, polvere. Non soltanto cioè la polvere riguarda il passato e il futuro, si addensa e stratifica, ma è stato possibile parlare anche di un’“entità” che ci tocca con un suo modo pruriginoso, che avanza, che appare, che viene rimossa, che si sposta, si alza e si posa, è spostata e attratta.

Più in generale, è parso plausibile articolare, in senso provvisorio, quattro dimensioni per l’indagine semiotica del senso delle sostanze. Qui per la polvere:

1. uno statuto differenziale in senso figurativo: la polvere come tritume;
2. uno statuto differenziale in senso figurale: la polvere come residuo;
3. uno statuto timico-passionale: la polvere quale “infiltrato”;
4. uno statuto aspettuale: la polvere come una patina e un destino.

Il che richiede senza dubbio qualche chiarimento. La prima serie di considerazioni sulla polvere come tritume, che chiamiamo in modo provvisorio “figurativa”, cerca di dialogare con lo schema di Floch (1995) rispetto alla *tassia*. Come noto, Floch aveva derivato l’idea di prevedere una categoria analitica denominata tassica dal “metodo” del Greimas “lessicografo”. Infatti, in *Del senso II*, Greimas aveva riflettuto sulla descrizione del termine “automobile” considerando l’oggetto lessema come “insieme di virtualità” organizzate internamente. Per il semiologo lituano queste virtualità non erano altro che “valori” a cui l’oggetto offriva uno “spazio in cui fissarsi e riunirsi” (Greimas 1983, pp. 19-20). In quanto valori, infine, avevano giocoforza uno statuto posizionale e differenziale. In questo senso, la componente tassica della definizione del termine “automobile” definiva un’assiomatica delle differenze e delle relazioni, perché permetteva di tracciare catene, o *famiglie* di oggetti: “una componente tassica deve rendere conto, attraverso i tratti differenziali, dello statuto di automobile come oggetto fra altri oggetti costruiti dall’uomo” (*ibidem*). Lo sviluppo di questa idea da parte di Floch consiste nel collocare l’Opinel tra gli utensili e le armi a mano, e via via definirne i rapporti con sciabole e pugnali, con le lame di altri strumenti da taglio, con tipi diversi di gestualità percussive, con altri coltelli pieghevoli. Floch ha la premura di ammettere che la trattazione non è esaustiva, e che anche solo limitandosi alla famiglia dei coltellini a molla, l’impresa di ritracciare i loro tratti differenziali in senso tassico richiederebbe “un’intera opera”. Da un punto di vista filosofico, si tratta con tutta evidenza di un eufemismo: è la natura categoriale dei concetti stessi, infatti, a prevedere una catena di connessioni enciclopediche infinitamente percorribile, come Umberto Eco ha saputo insegnare.

Tuttavia, la “messa in moto” delle relazioni tassiche appare un passo imprescindibile anche nel caso delle sostanze: la serie che abbiamo tratteggiato rispetto al “tritume” si rivolge appunto a percorsi di flessione enciclopedica di una certa “entità” culturalmente determinata, qui la polvere. Se anziché di polvere, avessimo cercato di trattare di legno, per esempio, allora si sarebbe trattato di riarticolare le varianti degli usi della sostanza “legno” attraverso una ricerca su Google, il mercato antiquario, una visita da *Bricoman*, le fiabe, la fisica dei materiali etc. Va notato che quest’approccio permetterebbe di considerare insieme le navi omeriche e Pinocchio, per il legno, o la chirurgia plastica e i polimeri complessi, se tentassimo, con un altro esempio, la stessa via rispetto alla plastica (cfr. la nota numero 4, *supra*, p. 1).

Come abbiamo cercato di mostrare, vari tipi di polveri, cioè di tritumi, si legano alla polvere in un’articolazione di unità sociali apparentate, portatrici di valori strutturanti secondo i tratti semantici del culturale vs naturale, marcato vs non marcato, omogeneo vs eterogeneo, eccetera.

La seconda dimensione, quella chiamata “figurale” è anche quella su cui persistono più dubbi. Rispetto al modello di Floch potremmo indicare una corrispondenza in termini di componente *funzionale mitica*.



L'Opinel, concludeva Floch nella sua analisi, è uno strumento identitario, il coltello del *bricoleur*, nel senso che il suo proprietario lo usa per “esprimersi e realizzarsi”.

Nel progetto che non realizzerà mai come l'aveva pensato, il suo utilizzatore non può che mettere qualcosa di sé stesso. In modo parallelo [...] questo semplice “coltello pieghevole” di faggio e di acciaio dimostrerà anche il sapere e la cultura del suo utilizzatore: occorre più *savoir faire* per servirsi di un utensile semplice che il contrario, come sottolinea Lévi Strauss (Floch, cit., p. 222).

Sono righe e pagine celebri, che mostrano il modo in cui uno sguardo semiotico può pensare con grande profondità insieme, in accordo con un'antropologia delle tecniche, innestandovi nel contempo una riflessione fenomenologica. Tuttavia, quando ci si allontana dal caso di Opinel e si analizzano oggetti di altro tipo, l'idea di funzione mitica è talvolta problematica.

Da una parte soffre una certa semplicità, che si constata per esempio nel caso di artefatti ipercomplessi. Quando si è davanti all'automobile da cui partiva Greimas²⁶, come gerarchizzare la sua importanza come status symbol, la capacità di un'auto di valere come un luogo che protegge dalle intemperie negli spostamenti – fino a renderla un quasi-spazio, più che un artefatto – e ancora le “connotazioni mitiche” legate all'automazione, alla velocità, o al contrario all'abitabilità che suggerisce il sostantivo *abitacolo*? Dall'altra parte l'idea di *funzione mitica* è improduttiva se si giunge alle questioni che interessano le sostanze, dato che esse, considerate come nodi di relazioni e come insiemi processuali e temporali, non possono avere alcuna funzione in assoluto, né pratica né mitica.

Per questo motivo, abbiamo preferito, almeno provvisoriamente, il riferimento a una dimensione “figurale”. L'abbiamo fatto nel solco di alcune considerazioni di Michel Pastoreau sul legno, contenute in *Medioevo simbolico*. Qui lo storico ricorda che nell'immaginario europeo tra i secoli XI e XIV il legno era la “materia prima”, spesso in testa alle enumerazioni dei materiali lavorati dall'uomo. In latino medievale come nel latino classico il termine *materia* indicava il legno da costruzione, opposto a *lignum*, il legno da riscaldamento. Così, per estensione, “materia” è divenuto in seguito il nome di qualsiasi materiale, incluso l'iperonimo della “materia in sé”. Da questa linea di discendenza provengono tanto “materiale” quanto “materialismo”. Ma l'elemento più interessante dello studio di Pastoreau è la tesi secondo cui l'immaginario del Medioevo avrebbe pensato il legno come “quasi vivo”, come simile a un animale. Il legno “muore, soffre malattie e difetti, cambia aspetto a seconda della pezzatura”. Nelle superstizioni medievali che mettevano in scena statue che parlavano, si spostavano, sanguinavano e versavano lacrime, occorre sempre statue in legno, mai in pietra.

Alcuni autori sottolineano il carattere *antropomorfo* non soltanto dell'albero ma anche del legno, materiale che come l'uomo possiede vene ed umori, che si anima per l'ascesa della linfa, contiene una gran quantità d'acqua, vive in stretta relazione con il clima, i luoghi, il ritmo del tempo. Il legno prevale sulla pietra, anch'essa associata al sacro, ma inerte, rozza, e immutabile.[...]. Poi si oppone in maniera più violenta al metallo, concepito quest'ultimo sempre con tratti infernali. Il metallo è strappato alle viscere della terra e poi trattato al fuoco (il grande nemico del legno). Prodotto dalle tenebre del mondo sotterraneo, il metallo è il risultato di un'operazione di trasformazione che ha qualcosa a che vedere con la magia (Pastoreau 2004, p. 74, corsivo nostro).

Con una scelta lessicale un po' azzardata, nella citazione Pastoreau definisce la “vita” del legno come un suo carattere “antropomorfo”. Non è chiaramente questo l'elemento semiotico in gioco, ma piuttosto un essere *animato* del legno, la proprietà di riuscire a esprimere una serie di trasformazioni interne, timicamente definite. Sembra di poter dire anche che una simile *animatezza* è ancora oggi un tratto identitario del legno: si parla del legno di un pavimento a parquet come “materiale caldo”, si

²⁶ Fermo restando il salto “radicale” costituito dall'analisi di Floch, dal momento che Greimas si occupava dell'automobile *lessema*, non dell'artefatto veicolo.



apprezza il cambiamento nel tempo di un tagliere o di una ciotola in ciliegio, e un armadio di pino cembro, o cirmolo, può emanare ancora un profumo intenso a trecento anni dalla sua fabbricazione. Pare abbastanza plausibile, cioè, sostenere che nel legno vi sia una sorta di carattere iperonimo che lo colloca tra i materiali vivi, e al quale carattere qui ci riferiamo, appunto, con il termine “figurale”. Questo tipo di determinazione sintetica del “modo di essere” è più astratta di una vera e propria figura, ma nondimeno generalizzabile al legno come sostanza. In tal senso, se prendessimo per esempio la plastica analizzata da Barthes e la accostassimo ai modi assai icastici con cui significa nelle *Combustioni* di Alberto Burri, potremmo rintracciare questa “sintesi figurale” nel suo essere un materiale multiforme. Analogamente, potremmo procedere per sostanze come le diossine – a cui è ascrivibile, crediamo, una generale per quanto astratta velenosità – ed è proprio in questa direzione che abbiamo provato ad articolare lo statuto “figurale” della polvere ordinaria tra le sostanze residuali. Sulla terza dimensione, che abbiamo legato a uno statuto “timico-passionale”, l’inquadramento sembra finalmente meno spinoso. Le sostanze, gli elementi hanno infatti i loro tracciati timici di significazione, più o meno ampi e variabili, più o meno complessi o semplici. L’idea di poter ricostruire una serie di valorizzazioni timiche, rispetto alle sostanze, ci ha permesso per esempio in questa sede di iniziare a esplorare tutto il tema delle valorizzazioni negative, cioè della repulsione timica che accompagna spesso stati o trasformazioni in cui si realizza una devalorizzazione cognitiva. La lotta contro la polvere come sottospecie dello sporco è solo un esempio tra molti tipi di “relazioni disgustose” che intratteniamo quotidianamente e da un punto di vista teorico avvicinarsi a questi problemi è forse di particolare urgenza. A nostro parere, infatti, nello sviluppo del metalinguaggio l’intera sfera della valorizzazione negativa risulta un luogo teorico adombrato, per ragioni ideologiche e storiche, in favore di una concezione dei valori come positivi.

Permane tuttavia un’incertezza sulla distinzione tra statuto “timico-passionale” e statuto “aspettuale”, cioè sulla pertinenza di mantenere separate le ultime due dimensioni di cui si è discusso rispetto alla polvere. Abbiamo trattato in modo autonomo lo statuto di una sostanza che viene percepita come “infiltrato” – appunto definendola secondo una dimensione timico-passionale, e quello di una sostanza “patina”, che intrattiene un rapporto cruciale con il passare del tempo e la terminatività.

In effetti, come già detto, siamo partiti proprio dall’ultima dimensione, ovvero dall’urgenza di collocare la polvere ordinaria rispetto al tempo, e definirla in senso trasformativo e processuale. A questo scopo, sembra di poter dire che l’idea dell’*aspetto* come strato della significazione che dipende da un attante osservatore – nozione ricavata da Greimas dai tempi verbali – resti la più efficace.

Tuttavia, nelle pagine precedenti è emerso in modo chiaro come questo statuto di patina della polvere ordinaria non sia il solo che coinvolge trasformazioni. Anche descrivendo lo statuto timico-passionale abbiamo avuto a che fare con trasformazioni narrative a tutti gli effetti: congiunzioni contaminanti, disgiunzioni purificanti. Tanto che per la polvere si potrebbe parlare di due condizioni incoative e terminative, cioè del suo “più o meno gradito” e “più o meno concesso” apparire, e del suo destino inesorabile di progressivo inspessimento e accumulazione. Si potrebbe cioè forse mantenere l’ipotesi di una dimensione aspettuale da sviluppare meglio in futuro, considerando invece l’aspetto timico come trasversale a tutti e tre gli altri statuti discussi – secondo l’idea che in senso fenomenologico un orientamento forico nutra in nuce qualsiasi processo di valorizzazione.

Infine, vorremmo comunque sottolineare la rilevanza di poter pensare, con Semprini, il legame stringente non solo tra sostanze e tempo, ma anche tra artefatti e tempo, e tra materiali e tempo.

Come visto, in alcuni casi uno “statuto aspettuale” può essere quello deputato a far emergere aspetti dirimenti della significazione di una sostanza, cosa che avviene se si analizza un esplosivo, la neve, o appunto la polvere. Ma una volta discusse simili questioni di temporalità in merito alle sostanze – sostanze “liberate” dalla funzione strumentale – questo approccio analitico può essere esteso a materiali e artefatti. Si tratta di costituire rispetto ad essi un modello – sicuramente migliorabile, senza dubbio provvisorio – di possibili “punti di fuga”. Insomma, dire che il senso delle cose è determinato



in modo dirimente da una dimensione *aspettuale* significa tenere insieme problemi di patina, di ciclo di vita degli artefatti, dinamizzare finalmente una presa analitica che scavalchi l'idea di una "sorta di istantanea" non solo dello stato di una sostanza ma anche dell'uso di un artefatto, superando nel contempo l'idea di funzione come descrizione dei *qualia* in senso aristotelico.



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Amato, J., 1999, *Dust*, Berkeley, University of California Press; trad. it. *Polvere*, Milano, Garzanti 2001.
- Barone, P., 1999, *Età della polvere*, Venezia, Marsilio.
- Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil; trad. it. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi 1974.
- Bassano, G., 2023, *Verso. Strutture semiotiche della destinazione*, Roma, Studium.
- Bastide, F., 1987, "Le traitement de la matière : opérations élémentaires", in *Actes sémiotiques*, Paris, EHESS, n. 89; trad. it. "Il trattamento della materia", in G. Marrone, A. Giannitrapani, a cura, *Cucina del senso*, Milano, Mimesis 2012, pp. 163-185.
- Bataille, G., 1970, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard; trad. it. *Documents*, Bari, Dedalo 1974.
- Beltrame, N., Houdart, S., Jungen, C., 2017, a cura, *Mondes infimes*, in *Techniques&culture*, dossier speciale, n. 67.
- Bolchi, E., 1999, "Dal taglio alla carezza. La ricerca del buon contatto nei rasoï femminili", in A. Semprini, a cura, 1999, pp. 39-56.
- Burgio, V., 2011, "Dal dagherrotipo di John Ruskin all'impronta di Jorge Otero-Pailos: *The Ethics of Dust: Doge's Palace*, Venice, 2009", in T. Migliore, a cura, *Sulla 53' Biennale di Venezia. Quaderni della Biennale*, Milano, Et Al 2011, pp. 89-100.
- Calabrese, O., 1980, a cura, *Semiotica della pittura*, Milano, Il Saggiatore.
- Calabrese, O., 1985, *La macchina della pittura*, Roma-Bari, Laterza.
- Calabrese, O., 2006, "Il figurativo e il figurale. Rappresentare l'acqua ovvero: come si 'liquida' la rappresentazione", in Id., 2006, *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori, pp. 57-68.
- Cingolani, M., 1991, "Baby è solo polvere, polvere da sparo, polvere da naso, polvere da morto", in *Documentario*, 1, 1991, pp. 51-55.
- Corbin, A., 1982, *Le miasme et la jonquille*, Paris, Aubier Montagne; trad. it. *Storia sociale degli odori*, Milano, Mondadori 1983.
- Corrain, L., 2016, *Il velo dell'arte*, Firenze-Lucca, La casa Usher.
- Corrain, L., 2004, a cura, *Semiotiche della pittura*, Roma, Meltemi.
- Dagognet, F., 1997, *Des détritüs, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond.
- Deleuze, G., 1981, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La différence; trad. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet 1995.
- Deni, M., 2002, *Oggetti in azione*, Milano, FrancoAngeli.
- Dubuffet, J., 1971, *I valori selvaggi. Prospectus e altri scritti*, Milano, Feltrinelli.
- Elkar, C., Latreille, E., 1998, a cura, *Poussière (dust memories)*, catalogo della mostra al Frac Bourgogne (Digion) e al Frac Bretagne (Rennes).
- Fabbri, P., 2020, *Vedere ad arte. Iconico e icastico*, Milano, Mimesis.
- Fiorani, E., 2000, *Leggere i materiali*, Milano, Lupetti.
- Floch, J. M., 1984, "Pour une approche sémiotique du matériau", in A. Renier, ed., 1984, *Espace: construction et signification*, Paris, Editions de la Villette; trad. it. "Per un approccio semiotico ai materiali", in Id., *Bricolage*, Milano, FrancoAngeli 2013, pp. 175-181.
- Floch, J. M., 1995, "Le couteau du bricoleur. L'intelligence au bout de l'Opinel", in Id., 1995, *Identités visuelles*, Paris, PUF pp. 181-213; trad. it. "Il coltello del bricoleur", in *Identità visive*, Milano, FrancoAngeli 1996, pp. 198-230.
- Fontanille, J., 2001, "La patine et la connivence", in *Protée* 29, 1, pp. 23-35; trad. it. "La patina e la connivenza", in G. Marrone, E. Landowski, a cura, *La società degli oggetti*, Roma, Meltemi 2002, pp. 71-95.
- Fontanille, J., 2004, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi, pp. 380-409.
- Frisa, L., 1999, *Gioia piccola*, Carbonera, All'antico mercato saraceno.
- Grazioli, E., 2004, *La polvere nell'arte*, Milano, Mondadori.
- Greimas, A. J., 1983, *Du sens II*, Paris, Seuil; trad. it. *Del senso II*, Milano, Bompiani 1984.
- Hammad, M., 1989, "La promesse du verre", in *Traverses*, 46, pp. 68-79, trad. it. "La promessa del vetro", in Id., *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Roma, Meltemi 2003, pp. 209-216.

- Hennig, J. L., 2001, *Beauté de la poussière*, Paris, Fayard.
- Krauss, R., 1981, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MIT Press; trad. it. *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano, Postmedia 2020.
- Lancioni, T., 2012, *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine*, Firenze-Lucca, La casa Usher.
- Mangano, D., 2009, *Semiotica e design*, Roma, Carocci.
- Mangano, D., 2010, *Archeologia del contemporaneo. Sociosemiotica degli oggetti quotidiani*, Roma, Nuova cultura.
- Marin, L., 1980, "L'espace Pollock", in *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.10, pp. 316-327; trad. it. "Lo spazio Pollock", in L. Corrain, 2004, a cura, pp. 207-224.
- Marrone, G., 2016, "La forma del latte: eros e realtà", in Id., a cura, 2016, *Semiotica del gusto*, Milano, Mimesis, pp. 257-272.
- Marrone, G., Giannitrapani, A., 2012, a cura, *La cucina del senso*, Milano, Mimesis.
- Marrone, G., Landowski, E., 2002, a cura, *La società degli oggetti*, Roma, Meltemi.
- Marsciani, F., 1995, "Riflessioni sull'immagine. La fiamma della candela in Bachelard", in G. Marrone, a cura, 1995, *Sensi e discorso*, Bologna, Esculapio, ora in Id., 2012, pp. 263-269.
- Marsciani, F., 2007, *Tracciati di etnosemiotica*, Milano, FrancoAngeli.
- Marsciani, F., 2009, "Di nuovo intorno all'acqua. Omaggio a Omar", in Id., 2012, pp. 223-230.
- Marsciani, F., 2012, *Minima semiotica. Percorsi nella significazione*, Milano, Mimesis.
- Mattozzi, A., 2006, *Il senso degli oggetti tecnici*, Roma, Meltemi.
- Mattozzi, A., Sperotto, G., Poli, S., 2009, "Corpi e reti. Un modello d'analisi tra ricerca e didattica", in *E/C*, n. 3/4, pp. 95-114.
- Mengoni, A., 2015, "Plus dramatiques les événements, plus importante la forme", in L. Acquarelli, 2015, a cura, *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et force*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2015, pp. 97-112.
- Migliore, T., 2021, "Diagrams-images in the form of texts: Maria Lai, Tying oneself to the mountain", in *Metodo*, vol. 9, n. 1 (2021), pp. 143-180.
- Pastoreau, M., 2004, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris, Seuil; trad. it. *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, Laterza 2005.
- Polacci, F., 2012, *Sui collages di Picasso. Percorsi semiotici e teoria della rappresentazione*, Bologna, Esculapio.
- Reynolds, R., 1943, *Cleanliness and Godliness. A discussion of the problems of sanitation raised by Sir John Harington, &c*, New York, HBJ; trad. it. *Sporco e pulito. Storia ragionata degli apparati igienici e dei luoghi di decenza*, Milano, Sugar 1961.
- Rognoli, V., Levi, M., 2011, *Il senso dei materiali per il design*, Milano, FrancoAngeli.
- Semprini, A., 1996, *L'oggetto come processo e come azione*, Bologna, Esculapio.
- Semprini, A., 1999, a cura, *Il senso delle cose. I significati sociali e culturali degli oggetti quotidiani*, Milano, FrancoAngeli.
- Stoichita, V., 1997, *A Short History of the Shadow*, London, Reaktion Books; trad. it. *Breve storia dell'ombra*, Milano, Il Saggiatore 2000.
- Valéry, P., 1938, *Degas Danse Dessin*, Paris, Folio, ed. 1980.