

SALVO



PIER GIOVANNI CASTAGNOLI

**Stagioni della storia,
stagioni della pittura.**
*Seasons of history,
seasons of painting.*

In una intervista che Salvo ha rilasciato, una quindicina di anni orsono, all'interlocutore che lo invitava a motivare le ragioni che lo avevano indotto, nel 1973, a prendere le distanze dal linguaggio dell'Arte Povera, l'artista consegnava la seguente dichiarazione: «Io non ho mai inteso far parte di un gruppo, ma solo di un diffuso bisogno di esprimersi con nuovi mezzi. A un certo punto ho sentito la monotonia anche di questo: chiunque fosse andato in una galleria e avesse collocato una riproduzione della *Venere* di Botticelli e poi vi avesse gettato sopra dei barattoli di vernice faceva la sua bella figura. Allora mi son detto: se costoro al di là di tutto, vogliono stare nel museo dei quadri, perché non accettare anche la sfida della pittura? Perché negarsi il piacere del colore? E malgrado Paul Maenz, alla mia prima mostra di quadri, m'avesse guardato con grande perplessità, la pittura è diventata per me un po' come l'Everest per Hillary. Noi pensiamo che Hillary abbia conquistato l'Everest, ma in realtà è l'Everest ad aver conquistato Hillary: dopo l'impresa egli non è più andato via dal Nepal e ha vissuto e vive tuttora ai piedi della montagna. Io sono stato letteralmente conquistato dalla pittura: è qualcosa che mi dà spazio, che mi apre conoscenze, idee».⁽¹⁾

La mostra di dipinti, a cui Salvo fa riferimento nella sua risposta, è la personale tenuta alla Galleria Toselli a Milano, verso la fine del 1973. Da circa un anno, l'artista aveva avviato la propria solitaria *scalata all'Everest* della pittura, iniziando parallelamente a recitare una parte che, rimasta sostanzialmente fedele nell'architettura del copione, avrebbe continuato a interpretare, arricchendola di mille intonazioni, nel corso degli anni.

In an interview released fifteen years ago, in reply to the interviewer who was inviting him to explain the reasons that led him, in 1973, to keep his distance from the Arte Povera language, Salvo made the following statement: «I never meant to be part of a group, but only of a widespread need to express oneself with new means. At a certain point, I sensed the monotony that is also in this: anyone who goes into a gallery and hangs a reproduction of Botticelli's Venus after having thrown bottles of paint at it will make a good impression. I thus asked myself: if, apart from everything else, these people want to exhibit their works in painting museums, why shouldn't I take on the painting challenge? Why should I deny myself the pleasure of colour? And, despite the perplexity I noticed in Paul Maenz's eyes at my first painting exhibition, for me, painting has become something like Mount Everest for Hillary. We think Hillary conquered Mount Everest, but in actual fact it was Mount Everest that conquered Hillary: after his feat, he never left Nepal and he still lives at the foot of the mountain. I have literally been conquered by painting: it is something that opens spaces for me, it opens my knowledge, my mind».⁽¹⁾

The painting exhibition Salvo refers to in his reply is the solo exhibition held at the Galleria Toselli in Milan towards the end of 1973. Almost a year had gone by since the artist commenced his own solitary climb on the Mount Everest of pictorial art, engaging, at the same time, in a role that, having remained substantially faithful to the structure of the play script, he will continue to play, enriching it with thousands of hues in the years to come.

È la storia lunga e complessa di un alunnato che, partendo da una folgorazione e dalla scelta irrevocabile di abbandonare il corso di un cammino bene avviato, matura per progressioni pazienti, attraverso lo studio dei modelli della tradizione pittorica, pervenendo alla conquista di gradi sempre più maturi di esperienza; la storia, sostanzialmente, di un discepolato pittorico ininterrotto, rivolto a conquistare la maestria sufficiente per governare i materiali e gli strumenti dell'espressione.

Il passo estratto dall'intervista di Salvo è un campione, tra i tanti che si sarebbero potuti citare, di dichiarazioni analoghe riprese numerose volte dall'autore, nell'arco di un trentennio: con lo scopo di accreditare e legittimare una interpretazione della propria esperienza che inducesse a riconoscerla consapevole del proprio obiettivo e della propria identità soltanto a partire da un *anno zero*, e consegnare la stagione precedente a quell'esordio – l'arco di un quinquennio, grosso modo – alle attenzioni di una filologia curiosa di risarcire il percorso di una formazione, piuttosto che utile a leggere e a interpretare in profondità la *veridica storia di Salvo il pittore*.

Risulta pertanto, leggendo tra le sue dichiarazioni, essere stato Salvo in persona il regista e il primo attore di quella sapiente rappresentazione, che ha costretto numerosi interpreti della sua opera a soggiacere ad un'azione di depistaggio, abilmente orchestrata, mirante a far risaltare nettamente distinto in due stagioni il corso della sua esperienza artistica: una prima, coeva e contigua alle ricerche poveriste, a cui verrà, per consuetudine presto invalsa, attribuita la qualifica di *concettuale* e una seconda, affrontata con mezzi e intenzioni diversi, sostenuta dalla volontà e dall'impegno di realizzare una pittura

It's the long and complex story of a pupilship that, having stemmed from an inspiration and from the irreversible decision to abandon the path of a route that was well underway, grows, in a patient progression through the study of models of the pictorial art tradition, to the point of achieving ever more mature levels of experience. Basically, the story of an unceasing pictorial discipleship directed to achieve skills sufficient to master the materials and tools of expression.

The excerpt drawn from Salvo's interview is just one of many similar declarations made by the author in the span of three decades: in the aim of authenticating and legitimating an interpretation of his own experience that would induce us to acknowledge it being aware of its own objective and identity only as of a year zero, and to entrust the season that preceded this debut – more or less a lustrum – to the heeds of a philology interested in redressing the course of a training experience rather than proving useful to an in-depth construal and interpretation of the true story of Salvo the painter.

Reading through his declarations, Salvo, himself, appears to be the director and main actor of such a skilfully orchestrated performance, which has thrown many of his critics off track, directed to clearly divide the course of his artistic experience into two distinct moments: the first, coincident with, and adjacent to, his Arte Povera research, which will be qualified as conceptual, and the second, tackled with different means and intentions, and supported by the will and effort to produce

sufficiente a se stessa, senza altra necessità di ulteriori addizioni connotative.

Per ottenere tale scopo Salvo ha avuto la necessità di elaborare e costruire una propria personale mitografia che garantisse, in un primo tempo, la presentabilità e, in seguito, la possibile validazione di una pratica della pittura altrimenti difficilmente accettabile, agli inizi degli anni Settanta, da parte della critica e del mercato, come attesta, nel brano riportato, il ricordo della reazione spaesata di Paul Maenz – gallerista di tendenza, di stanza a Colonia, con cui l'artista aveva stretto un rapporto già nel 1971 – all'apparizione delle prime opere dipinte dall'autore. Ma la parte recitata da Salvo, se ha contribuito ad assicurargli la condizione di libertà necessaria per sostenere il rischio di una scelta estremamente radicale, ha prodotto, per contrappasso, anche un effetto negativo, inducendo il pubblico meno attrezzato e il versante più superficiale della critica a fraintendere il significato della sua adesione alla pittura e ad interpretarla come una concessione ad un gusto edonista, più in sintonia con le inclinazioni del mercato che con la coerenza di un processo poetico radicalmente innovativo. Un travisamento che resiste, benché gli elementi di continuità, che saldano la prima stagione dell'attività di Salvo al lungo tempo della sua esperienza pittorica, siano di indubitabile evidenza e tali da convincere anche il lettore più distratto che quanto segue non può essere letto senza il prima che lo precede: vale a dire, senza quel necessario proemio, senza quel cartello di intendimenti e di volontà, in cui è chiaramente annunciato il destino a cui l'arte di Salvo si andava preparando, definendo i modi attraverso i quali l'artista intendeva conquistarlo. Per cui si può e si deve riconoscere che la pittura di Salvo è il frutto di una operazione

a self-sufficient pictorial art, with no need for further connotative additions.

To achieve this purpose, Salvo had to conceive and develop a personal mythography of his own that would warrant presentability, at first and subsequently, the possible validation of a pictorial practice that art critics and the market would not have easily accepted otherwise at the beginning of the Seventies, as attested in the abovementioned excerpt by his reminiscence of the confused reaction of Paul Maenz – a trend setting art dealer from Cologne, with whom the artist already had close contacts in 1971 – at the appearance of the author's first paintings. Yet, if the role played by Salvo contributed, on the one hand, to warrant him the freedom required to sustain the risks of an extremely radical decision, on the other hand it produced a negative effect, leading the less-qualified public and the more superficial front of art critics to misread the meaning of his adherence to painting and to construe it as a concession to a hedonistic taste that is more in line with market trends than with the consistency of a radically innovative poetic process. A misrepresentation that survives, even though the elements of continuity that bind the first moment of Salvo's artistic activity to his lengthy pictorial experience are unquestionably evident, and such as to convince even the most inattentive reader that the following cannot be read in want of what preceded it: that is to say, without such a necessary preamble, without that cartel of intentions and aims that clearly states the destination that Salvo's art was preparing for, outlining the ways with which the artist meant to achieve it. Therefore, we can, and we must, acknowledge that Salvo's pictorial art

squisitamente *concettuale*: cioè, a dire, che la sua è una pittura pensata, agita ed esercitata nel tempo, sulla scorta e in virtù di un chiaro disegno mentale e di un consapevole progetto ordinatore, ai quali il vedere e il sentire e le loro derivazioni fattuali sono interamente subordinate.

La figura dell'apprendista, dell'autore privo di esperienza artigianale, su cui Salvo ha lungamente indugiato, nelle sue dichiarazioni di poetica, trova piena corrispondenza nell'intenzione di rivendicare per sé lo stato di *primitivo di un'arte nuova*: di un pittore che deve ricreare una lingua che si è estinta con l'azzeramento del suo codice, provocato dal trionfo delle opzioni minimaliste e concettualiste.

La simpatia e la complicità con le quali egli ha, nel corso, degli anni via via guardato e ammiccato ai diversi primitivismi: dai Nazareni a Rousseau, a Carrà, a Rosai, si situano anch'esse nel solco del medesimo progetto o delle medesime intenzioni.

«A me è sempre piaciuto l'aspetto ambiguo delle cose: il falso primitivismo, la falsa ingenuità, il falso incolto, il falso stupido, perché tutto ciò che è apparentemente intelligente, tecnico, io lo trovo oltremodo fastidioso. Non lascia mistero». ⁽²⁾ Questa confessione di Salvo, non potrebbe essere più esplicita nel rivelare le inclinazioni del pittore e più efficace nel dare sostegno alla legittimità dell'interpretazione che si è sopra affacciata.

Ma per ora conviene arrestarsi qui e provare ad avanzare con ordine.

La prima uscita pubblica dell'opera dell'artista cade agli inizi dell'anno 1970, in una mostra personale ordinata presso la Galleria di Gian Enzo Sperone, a Torino. Salvo ha ventidue anni e presenta i frutti

is the outcome of an exquisitely conceptual process: in other words, his pictorial art is pondered, enacted and practised in time, in provision and in virtue of a precise mental scheme and of a conscious plan of action, in which seeing and feeling, and their factual derivations are totally dependent.

The image of an apprentice, of an author lacking in craft, that Salvo has lengthily dwelled upon in his statements of poetics, finds complete correspondence in his intention to claim for himself the condition of being a primitive of a new art: a painter who has to recreate an extinct language with a code that has been zeroed by the victory of minimalist and conceptualist options.

The affection and complicity with which, in the course of years, he looked upon, and winked at, various primitivisms – from Nazarenes to Rousseau, to Carrà, to Rosai – fall in line with the same plan or the same intentions.

«I always liked the ambiguous look of things: false primitivism, false ingenuousness, false unculturedness, false stupidity, because I find everything that is apparently intelligent or technical extremely irritating. It leaves no mystery». ⁽²⁾ This admission of Salvo's could not be more explicit in revealing the painter's inclinations, nor more effective in supporting the legitimacy of the foregoing interpretation.

It maybe better to stop here, and attempt a chronological order.

The artist's first public appearance took place at the beginning of 1970, at a solo exhibition held at Gian Enzo Sperone's gallery in Turin. Salvo is twenty two years old and he presents the results of a project he began

di un lavoro iniziato l'anno precedente, tra cui una serie di riproduzioni fotografiche, estratte da quotidiani e pubblicazioni della stampa periodica, nelle quali l'artista si è sostituito, attraverso un lavoro sapiente di fotomontaggio, a talune delle persone ritratte, così da assumere le loro sembianze: facchino dei mercati, operaio metalmeccanico, barista, ballerino, bandito armato di lupara... (Tav. 1-6) Sono in tutto dodici gli *Autoritratti* – questo il titolo assegnato dall'artista alle opere – ancora tributari, come ha debitamente sottolineato Barilli, all'influenza di Duchamp; ma già premonitori, nella professione della centralità del ruolo dell'autore, così come nell'asserzione dell'equivalenza dei soggetti, di cui l'artista può disporre a piacere, della direzione nella quale, in seguito, si sarebbe mossa la ricerca di Salvo; che infatti, di lì a poco, decide di rappresentare, esaltandolo in forma esponenziale, il carattere demiurgico della funzione dell'artista, facendosi ritrarre nell'atteggiamento di un Cristo benedicente, sullo sfondo di una veduta di Lucerna (Tav. 8-9). Nello stesso tempo, apponendo la didascalia: *Autoritratto (come Raffaello)*, 1970, (Tav. 7) sopra una fotografia scattatagli da Paolo Mussat Sartor, Salvo inizia a dare corpo ad un processo di identificazione tra opera e artista che lo conduce di lì a poco, in una serie di lavori realizzati tra il 1971 e il 1972, a sostituire il proprio nome a qualunque altra iconografia e ad utilizzare come esclusiva tavolozza il *Tricolore* (Tav. 32) della bandiera nazionale; per segnalare – contro l'internazionalismo del mercato dominante – l'appartenenza dell'autore ad una precisa patria culturale e la sua discendenza da una riconoscibile genealogia artistica.

Proseguendo su questo tracciato, Salvo, nel 1972, decide di rinunciare a presentare

the year before, amongst which a series of photographic reproductions, drawn from newspapers and magazines, where he applies his face, through skilful photomontages, in place of those portrayed, appearing in the guise of a market porter, a metal engineering factory worker, a barman, a dancer, a robber armed with a sawn-off rifle... (Tables 1-6). In all they are twelve Autoritratti (Self-portraits) – the title the artist gave to these works. Works that are tributary, as Barilli duly points out, to Duchamp's influence, and yet predictive, in professing the centrality of the author's role, as in asserting the equivalence of subjects that the artist can dispose of at his own whim, of the direction that Salvo's research will take in the future. In fact, soon after Salvo decides to represent, in an exponential way, the demiurgic aspect of the artist's function, portraying himself in the posture of Christ blessing a view of Lucerne (Tables 8-9). At the same time, applying the caption: Autoritratto (come Raffaello), 1970, (Table 7) above a photograph of himself taken by Paolo Mussat Sartor, Salvo launches a work/artist identification process that will shortly lead to a series of works produced in between 1971 and 1972, in which he substitutes any iconography what so ever with his own name and he uses the Tricolore (Table 32), three colours of the Italian flag as his exclusive palette to signify his belonging to a precise cultural background and his descent from an identifiable artistic genealogy in opposition to the internationalist trend that was leading the market.

Continuing in this direction, in 1972, Salvo decides not to present his works

lavori all'edizione di *Documenta V* di Kassel, richiedendo in cambio di ottenere, alla stregua di un'opera, la stampigliatura del proprio nome, nell'elenco degli artisti invitati riportato in catalogo, in un corpo maggiore di quello riservato agli altri partecipanti.

Anche le serie delle *Sicilie* (Tav. 50) e dei *Pittori italiani* (Tav. 45), realizzate tra il 1975 e il 1977, contribuiscono, con una ripresa tardiva del programma, alla costruzione di quel monumento che, da qualche anno, Salvo si era impegnato ad erigere e a dedicare alla celebrazione del proprio nome che, in questo caso, colloca in calce alle liste di uomini illustri, attraverso i cui nomi dipinge i profili della Trinacria e dello Stivale. Si denuncia con chiarezza, in queste opere, la ragione prevalente che indirizza Salvo a conferire così forte rilievo, agli inizi degli anni Settanta, al proprio nome: garantire alla propria ricerca la protezione assicurata dalla costruzione di un mito o, volendo citare il titolo di un celebre libro, dalla rappresentazione di una *leggenda dell'artista*, fondata, da un lato, sull'istituzione di solide relazioni con l'esperienza dei maestri del passato: pittori, pensatori, poeti e sull'apprendimento del loro sapere; dall'altro su una conclamata superiorità dell'autore rispetto ai suoi contemporanei.

Alla definizione di questa mitografia concorrono anche le lapidi, che Salvo fa incidere su marmo con varie iscrizioni, negli anni compresi tra il 1970 e il 1972; a partire da quella che esalta il primato dell'autore, traducendo l'epigrafe aulica di *Pictor Optimus*, già usata da De Chirico, nella più accostabile ma non meno narcisistica dichiarazione *Io sono il migliore*, 1970 (Tav. 13).

È la rivendicazione di questa eccellenza,

at the *Documenta V* exhibition in Kassel, asking, in change, to have his name listed in the catalogue's roll of invited artists, in a larger print than the other names.

The *Sicilie* series (Table 50) and the *Pittori italiani* series (Table 45), produced in between 1975 and 1977, also contribute, in a late resumption of the project, to build the monument that Salvo committed himself, for some years now, to erect and to dedicate to the celebration of his own name. In this case, he places his name at the bottom of a list of famous names he uses to portray the contours of Sicily and Italy. These works explicitly reveal the prevailing reason that drives Salvo, at the beginning of the seventies, to place great emphasis on his own name: to warrant his own research the protection awarded by the construction of a myth, or, if we were to quote the title of a famous book, by the representation of a *leggenda dell'artista* (legend of the artist). A protection stemming, on the one hand, from the establishment of strong links with the experiences of the masters of the past – painters, philosophers, poets – and from the assimilation of their knowledge, and then again, from the author's acclaimed superiority over his contemporaries.

This myth is built up also with the contribution of a series of marble tombstones on which Salvo has various inscriptions engraved in between 1970 and 1972. The first of these, which exalts the author's primacy, is found in the translation of the stately *Pictor Optimus* epigraph, once used by De Chirico, in the more analogous, though none less narcissistic, announcement: *Io sono il migliore* (I am the greatest), 1970 (Table 13).

This claim of excellence, this proclamation

la proclamazione del proprio primato ad assicurare a Salvo la condizione di libertà ideativa capace di sottrarlo alla sudditanza nei confronti dell'influenza del presente e di consentirgli di non lasciarsi incarcerare nei recinti normativi ed entro i codici vincolanti imposti dalle poetiche dominanti.

È la celebrazione di sé la condizione psicologica e intellettuale che gli consente di potersi dedicare all'esercizio della pittura anche contro lo spirito del tempo, e che gli permette di imboccare, come un antesigano, una strada che, solo alcuni anni più tardi, altri – Anacronisti, Citazionisti, Transavanguardia – avrebbero nuovamente calcato, per potere assicurare all'espressione nuovi spazi di libertà e alla fantasia la rinnovata disponibilità di una condizione di erranza gioiosa.

Non è allora un caso che Salvo decida di dedicarsi alla pittura, iniziando a rivisitare la pittura del passato, partendo dalle sale del museo, dai testi figurativi e non dalla realtà, dalla pittura e non dalla natura e che, dal 1973, alle pareti del suo studio si succedano riprese da dipinti antichi di Raffaello, Carpaccio, Bernardo Zenale, Pollaiuolo, El Greco, Cosmè Tura, Paolo Uccello, Schongauer e altri ancora. Non vere copie, vicine il più possibile all'originale; ma *d'après*, in cui Salvo interviene, sostituendo talvolta, con una pratica che ha già sperimentato, il proprio volto a quello del Santo rappresentato, in altri casi, operando per sottrazione e introducendo nella copia vistose lacune. Sempre agendo comunque in modo disinvolto sul pedale del colore; ogni volta trasfigurandone la luminosità, l'intonazione della tavolozza, la consistenza della materia; attribuendo talora più forte evidenza al chiaroscuro, in altri casi, al disegno; così

of his own primacy, warrants Salvo a conceptual freedom capable of releasing him from any subjection to the influence of the present, allowing him to escape the regulatory enclosures and constraining codes imposed by leading poetics.

This self-celebration is the psychological and intellectual condition that allows him to focus on painting, even in contrast with the intellectual and cultural climate of his time, and to embark, as a pioneer, on a route that, only a few years later, others – Anachronists, Quotationists, Transavantgarde – will rediscover, which will provide expression with new spaces of freedom and fantasy with the renewed availability of a condition of joyful wandering.

*Thus, it is not by chance that Salvo decides to focus on painting, revisiting the pictorial art of the past, starting off from museums, from figurative subjects and not from reality, from paintings and not from nature. It is no by chance that, as of 1973, the walls of his studio accommodate a succession of replicas of ancient paintings by Raphael, Carpaccio, Bernardo Zenale, Pollaiuolo, El Greco, Cosmè Tura, Paolo Uccello, Schongauer and others. They aren't true copies, in terms of being as similar as possible to the originals; but *d'après*, in which Salvo intervenes, at times by applying, through a previously experimented process, his face in place of the one of the portrayed saint, and in other cases, by introducing patent blanks through exclusions. His use of the colour palette is always unabashed. He transfigures its luminosity, its hues, its material consistency, assigning, at times, a greater emphasis to light and shade and, in other cases to the*

da reinventare l'opera, condurla al presente, riattualizzarne la parlata, attraverso l'esercizio della sua interpretazione.

Su questa strada l'opera di Salvo si prepara a fare ingresso al museo, il che avviene nel 1974, in occasione della mostra *Projekt* a Colonia, dove l'artista chiede ed ottiene di poter rinunciare ad esporre insieme agli altri artisti convocati, per allestire una sala al Wallraf-Richartz Museum, in cui collocare il suo *San Martino e il povero*, realizzato l'anno precedente, accanto ad una selezione di sei dipinti appartenenti alle raccolte del museo: opere di Simone Martini, Stefan Lochner, Cranach, Rembrandt, Boucher, Cézanne, scelti con l'intento di testimoniare lo sviluppo dell'arte della pittura lungo l'arco di sette secoli; essendo l'ultimo: il ventesimo, rappresentato dal dipinto realizzato da Salvo.

L'esposizione al museo di Colonia segnò la consacrazione del pensiero di Salvo intorno alla Pittura, e quella sala fu l'alcova più provvida di doni e generosa di futuro per il giovane pittore.

Per non tradire la promessa, per non spezzare l'unione stretta a Colonia, la pittura di Salvo continuò per trent'anni a nutrirsi dei modelli della pittura, esplorando con indomabile costanza tutti i generi, i temi, le iconografie rintracciabili nella storia della sua esperienza, costruendo passo dopo passo, come a volerli rubricare tutti, un imponente campionario di soggetti, che è arduo persino enumerare: sono vedute di rovine classiche, allegorie, paesaggi urbani, architetture, monumenti, la città moderna, le stazioni, i porti, le fabbriche, l'illuminazione artificiale, le strade nella notte, la vita contemporanea e poi, ancora, paesaggi d'invenzione, orizzonti di paesi lontani,

outline of the subject, in order to reinvent it, to bring it up to date, to update its language through a process of interpretation.

Along this line of action, Salvo's works are preparing to make their first appearance in museums. This takes place in 1974, at the Projekt exhibition in Cologne, where the artist asks, and achieves his purpose, to renounce exhibiting his works along with those of the other invited artists, and to present his works in a hall of the Wallraf-Richartz Museum instead. Here he places his San Martino e il povero, painted the year before, alongside a selection of six paintings belonging to the museums collections: works by Simone Martini, Stefan Lochner, Cranach, Rembrandt, Boucher, Cézanne, chosen with the intent to testify the evolution of pictorial art in the span of seven centuries, where the last of these – the twentieth – is represented by Salvo's painting.

The exhibition at the museum in Cologne marked the consecration of Salvo's thoughts on Painting, and that very hall became the richest bearer of gifts and of a generous future for the young painter.

In order not to break this promise, not to break the union signed in Cologne, for thirty years, Salvo's work continued to feed on models of pictorial art, exploring, with an unrelenting consistency, every referable genre, subject, iconography in the history of his experience, building up, step after step, as if we were to record them all, a significant collection of subjects, that is even arduous to enumerate. They are views of classic ruins, allegories, urban landscapes, architectures, monuments, modern towns, stations, ports, factories, artificial lighting, streets at night, contemporary life, and then again, invented landscapes, horizons of far-off lands,

l'esotismo, il ritratto, la natura morta, le stagioni, la notte e il giorno... Un repertorio vastissimo che Salvo ha organizzato immaginativamente e formalmente nell'impegno costante di ricondurre questo serbatoio di immagini e di visioni all'identità di una lingua che egli ha creato, per potere ogni volta, su una nuova tela, fare ciò che non saprebbe né potrebbe fare altrimenti: continuare a dipingere Salvo, dietro le mille parvenze del mondo. In sostanza, seguire a vedere e dipingere ciò che ha già visto e dipinto⁽³⁾: un modo concesso ai poeti per potere, giorno dopo giorno, riaffermare la propria identità e governare il fluire del tempo.

exoticism, portraits, still-lives, seasons, day and night... An immense repertory that Salvo has imaginatively and formally arranged in his constant effort to bring this reservoir of images and visions back to the identity of a language he created, in order to be able, at any time, to do what he would not, nor could not, do otherwise on a new canvas: to go on painting Salvo, behind the thousands of aspects of this world. In substance, to continue to see and paint what he has already seen and painted⁽³⁾: a world that is bestowed to poets so that they may reaffirm, day after day, their own identity and control the flow of time.

⁽¹⁾ L. Meneghelli, *La pittura: "Due o tre cose che so di lei"*, in AA.VV. Salvo, Giancarlo Politi Editore, Milano, 2003, p. 38.

⁽²⁾ L. Meneghelli, *op. cit.*, p. 39.

⁽³⁾ Sulla questione del vedere in Salvo, cfr. M. Senaldi, *Salvo. Il peccato di desiderare*, Gabrius Edizioni, Milano, 2000.

⁽¹⁾ L. Meneghelli, *La pittura: "Due o tre cose che so di lei"*, in AA.VV. Salvo, Giancarlo Politi Editore, Milan, 2003, p. 38.

⁽²⁾ L. Meneghelli, *op. cit.*, p. 39.

⁽³⁾ Sulla questione del vedere in Salvo, cfr. M. Senaldi, *Salvo. Il peccato di desiderare*, Gabrius Edizioni, Milan, 2000.

SALVO

**Della pittura. Imitazione
Wittgenstein.**

*On painting. In the style
Wittgenstein.*

Le pagine che seguono questa prefazione sono state provocate in particolare dalle conversazioni avute nel corso di questi anni con l'amico Gerd de Vries.

Scritto sulla carta, il mio pensiero, ho pensato che potesse avere maggiore consistenza.

Abitualmente non mi servo del linguaggio, se non per parlare o scrivere delle lettere, e così mi sono trovato in difficoltà nell'esprimere i miei pensieri scrivendoli; difficoltà, tanto per cominciare, di ordine sintattico e grammaticale... e questo potrà spiegare, spero, la rozzezza e l'ingenuità del mio linguaggio.

Ho seguito, nell'affrontare il tema che mi compete (la pittura), il metodo della più limpida mente della prima metà del ventesimo secolo, Ludwig Wittgenstein: il breve paragrafo, la proposizione assiomatica, l'interrogazione retorica etc... metodo che d'altronde già ritroviamo per esempio nei quaderni di note di Berkeley o nelle opere di Platone. Un metodo, come ci dice lo stesso Wittgenstein, che dà pure al lettore la possibilità di pensare per conto suo. Sarebbe necessario, per meglio capire ciò che ho scritto, aver letto le opere di quello che viene chiamato il "secondo periodo" del Nostro.

I vari pensieri non sottostanno a una teoria in particolare, ma a un argomento, il mio, la pittura e uno segue l'altro a catena.

Così, ora, forse non dovrò più ripetere certi concetti che ho sulla pittura, che già ho varie volte espresso a voce.

The pages that follow this preface are, in particular, the result of conversations I had over the past few years with my friend Gerd de Vries.

I believed that, written down, my thoughts would have greater consistency.

I usually don't use words, except to speak or write letters; and so I encountered some problems in expressing my thoughts on paper; difficulties of a syntactic and grammatical nature to start off with. I hope this will explain the clumsiness and ingenuousness of my language.

I tackled the subject that concerns me (painting) following the method of the clearest mind of the first half of the 20th century, Ludwig Wittgenstein: short paragraphs, axiomatic propositions, rhetorical questions, etc... a method which is also found in the notes of Berkeley or the works of Plato. A method, in Wittgenstein words, which also gives the reader the possibility of thinking for himself. It may be helpful to have read the works of Wittgenstein's "second period" to better understand what I have written.

These thoughts of mine are not subject to a particular theory, but to my realm, painting; and they follow each other in succession.

And so, perhaps I will need not repeat my ideas on painting – ideas which I have already expressed aloud several times before.

1

Anche in arte i fondamenti sono infondati?

2

Si può dubitare del valore delle opere di Leonardo?

3

Leonardo si può definire un fondamento della pittura?

4

Come sarebbe se dubitassimo della qualità delle opere di Giotto, Masaccio, Caravaggio, Velazquez etc.?

5

Ma quell'etc. che cosa indica? Una lista di nomi che finisce a un certo punto? Oppure non c'è una linea netta di demarcazione tra pittori "primari" e "secondari"? Sembra che qui il confine sia fluido, come se ci fosse la possibilità di passare da una parte all'altra (con discrezione).

6

Si dice: «Se vuoi farti una biblioteca comincia con "questi" libri, poi potrai passare agli "altri"». Io leggo alcuni di "questi" e alcuni degli "altri", e mi trovo a considerare che un dato libro "dovrebbe" trovarsi in quella lista piuttosto che in quell'altra. E questo "passaggio auspicato" viene, difatti, ad avvenire se da solista diviene coro.

7

Se dici che "tutti", da Omero a Borges, sono cattivi scrittori, quale criterio userai per dire che qualcuno è un buon scrittore?

8

Buono non è: "Siamo in tanti a dire che..."?

1

Even in art, are foundations unfounded?

2

Can the value of Leonardo's works be doubted?

3

Can Leonardo be defined as one of painting's foundations?

4

What would it be like if we were to doubt the quality of works by Giotto, Masaccio, Caravaggio, Velazquez etc.?

5

But what does this etc. mean? Is it a list of names that ends at a certain point? Or, is there not a precise dividing line between "primary" and "secondary" painters? It seems that the border here is fluid, as if there were the possibility to move (discretely) from one side to the other.

6

There is a saying: «If you wish to build up a library start with "these books", then you may move on to the "others"». I read some of "these" books and some of the "others", and I found that a certain book "should belong" to this list more than to the other. And this "desirable migration" effectively takes place when the opinion of an individual becomes the opinion of a group.

7

If you say that "all", from Homer to Borges, are poor writers, what criterion will you employ to assert that someone is a good writer?

8

Doesn't good indicate: "We are many who assert that..."?

Il giorno che avessimo delle buone ragioni («Siamo in tanti a dire che...») cambieremmo giudizio.

10

«Allora la ragione sta nella superiorità di numero?» L'uso della ragione sta nella superiorità di numero.

11

Ci vogliono tanti inverni per eliminare l'inverno.

12

Il tale giudizio di una generazione, cadendo, fa meno rumore che se cadesse un giudizio di cento generazioni.

13

«E così è la maggioranza ad aver la ragione?» Il giudizio della maggioranza ha più conseguenze (vedi in un tribunale).

«Ma la maggioranza può sbagliarsi e rivelarsi che il giudizio della minoranza era quello giusto».

Ma nel momento in cui il giudizio della minoranza si palesa più giusto non diviene di maggioranza?

14

Io penso che Leonardo è un grande pittore; tutti dicono che Leonardo è un grande pittore.

Ma qualcuno, un giorno, ci presenta delle ragioni "così" convincenti che ci dimostrano come Leonardo sia un mediocre pittore. Ora, il giudizio di uno diventa di nuovo il giudizio di tutti. Ma potrò dire che mi ero sbagliato?

15

Che cosa mi impedisce di fare degli scarabocchi qualsiasi su una tela invece di "ordinare", di determinare in qualche modo delle forme, dei colori?

The day we have good reasons («we are many who assert that...»), we will change our judgement.

10

«Then, does reason lie in the preponderance of numbers?» The use of reason lies in the preponderance of numbers.

11

It takes many winters to get rid of winter.

12

In falling, the judgement of a single generation makes less noise than what would be produced if the judgement of a hundred generations were to fall.

13

*«And so, is the majority right?»
The judgement of the majority has greater consequences (see, for example, in a court of law).*

«But the majority can be mistaken and it could turn out that the judgement of the minority was the right one».

But once the judgement of the minority proves to be the fairer one, doesn't it become that of the majority?

14

I think Leonardo was a great painter; everyone says Leonardo was a great painter. But one day someone comes out with such convincing reasons that prove Leonardo was a mediocre painter. Now an individual judgement becomes, once again, the judgement of many. But can I say that I was wrong?

15

What keeps me from simply scribbling on a canvas rather than "arranging", determining shapes and colours in some way?

Quanto il valore intrinseco di un'opera corrisponde al suo successo? E cosa vuoi dire valore intrinseco, successo? Il successo di un'opera non vuoi dire altro se non il riconoscimento di quel valore intrinseco.

Si potrebbe dire che questo "riconoscimento" è, in qualche modo, analogo al fatto che certifica di falsità o verità una proposizione.

Il "fatto" rende vera o falsa una proposizione e il "riconoscimento" o la sua assenza rendono vero o falso il valore.

Ma che cosa è che determina un "riconoscimento"? Che cosa avviene prima di esprimere un giudizio? "Ho un metro e lo applico alla cosa da giudicare." E di questo metro esiste un campione?

Non mi pare che esista un metro assoluto per misurare dei valori. Esistono metri che sono usati per un certo tempo.

Quando tu giudichi un quadro, non lo immagini accanto ad altri quadri, in un contesto di altri quadri?

E non vuoi dire che quei quadri, accanto ai quali metti il quadro che stai giudicando, sono al di fuori del giudizio?

Non sono più quadri da valutare ma quadri che valutano?

Non agisci così: hai in mente certi quadri che hai smesso di misurare, che si sono trasformati in metro, col quale giudichi altri quadri?

Ma i quadri (metri) che hai in mente tu sono gli stessi che ho in mente io?

E sono i tuoi o i miei che misurano con più precisione?

Si può stabilire questo?

How much does the intrinsic value of a work correspond to its success? And what is the meaning of intrinsic value, success?

The success of a work means nothing other than recognition of its intrinsic value.

One might say that such "recognition" is in some way analogous to a fact that attests the falseness or truth of a proposition.

A "fact" renders a proposition true or false and "recognition" or its absence renders the value true or false.

But what is it that determines "recognition"? What happens before a judgement is expressed? "I have a rule of measure and apply it to what I am judging." And is there a specimen of this rule of measure? I don't think an absolute rule of measure for assessing values exists. There are rules that are used for a certain amount of time.

When you judge a painting, don't you imagine it beside other paintings, in a context with other paintings? And doesn't this mean that the paintings, beside which you place the painting you are judging, are exempted from your judgement? They are no longer paintings to be assessed, but paintings that assess.

Don't you do this? In your mind, you have certain paintings that you have stopped assessing, that have turned into the rule of measure that you judge other paintings with.

But are the paintings (the rules of measure) that you have in mind, the same ones I have in mind? And which rules of measure prove more precise, yours or mine?

Can this be established?

Il museo immaginario: un criterio personale.
 Il museo reale: un criterio più
 istituzionalizzato. «Ma i musei non hanno
 anche dei depositi? Le opere esposte sono
 sempre quelle? Non c'è un avvicendamento
 tra opere esposte e opere che vanno in
 cantina?»

Ma allora le opere che stanno a fondamento
 del nostro giudicare potrebbero andare in
 cantina, smettere di servirci a giudicare?

«Sì, ma con discrezione. Non mi aspetto
 nel corso della mia vita un ribaltamento di
 giudizio su Leonardo; ma un ribaltamento di
 giudizio sull'opera del nostro contemporaneo
 X, sì. Se Omero (o chi per lui) è nel giudizio
 comune un grande poeta, da quasi tremila
 anni, ebbene non basterà né un giorno né
 un secolo per demolire questo giudizio».

21

Mille batte uno. Uno diventa diecimila e
 batte mille.

22

Una certa scoperta scientifica (per esempio
 che la terra si "gonfia") può indurre a
 modificare il campione di metro. Ma che
 scoperta è scientifica? Che ci fa misurare in
 modo diverso un'opera d'arte?

23

Un pittore fa precedere le sue opere da
 abbozzi. I suoi contemporanei giudicano
 questi meno importanti delle opere finite.
 Qualche generazione più tardi si giudica al
 contrario. Cos'è successo?

Che nel frattempo, per esempio, s'è imposta
 una pittura che è tecnicamente più vicina agli
 abbozzi che alle opere finite di quel pittore.
 Per cui negli abbozzi si apprezzano delle
 qualità che vengono a mancare (ai loro occhi,

*The imaginary museum: a personal criterion.
 The real museum: a more institutionalized
 criterion. «But don't museums also have
 depots? Are the works on display always
 the same ones? Isn't there any alternation
 between the exhibited works and those
 stored in the basement?» But then, could
 the works that are the foundation of our
 judgement end up in the basement, and
 cease to help us in our judging?*

*«Yes, but in a discrete manner. I don't expect
 any overturning of the judgement on Leonardo
 during my life time; but an overturning of the
 judgement on our contemporary X, yes. If, in
 common opinion, Homer (or whoever) has
 been a great poet for almost three thousand
 years, then, neither a day nor a century will be
 sufficient to destroy this judgement».*

21

*One thousand beats one. One becomes ten
 thousand and beats one thousand.*

22

*A certain scientific discovery (the earth is
 "swelling", for example) can induce changes
 in the standard rule of measure. But which
 discovery is scientific? What makes us assess
 a work of art in a different way?*

23

*A painter's works are preceded by sketches.
 His contemporaries judge these less
 important than his finished works.*

*Some generations later this judgment is
 overturned. What happened?*

*Well, for example, a certain way of painting,
 technically closer to the artist's sketches than
 to his finished works, may have become
 popular. Thus certain qualities present in
 his sketches, and missing (in the onlooker's*

alle loro teste) nelle opere finite.

Si dicono cose del genere: "Vedi, qui negli abbozzi si può cogliere una maggiore immediatezza, l'espressione è più sciolta, più libera; e tutto questo è assente dall'opera finita." (E magari: "Che d'altronde doveva fare per la pagnotta"). Nel caso contrario diciamo: «Vedi, qui negli abbozzi si riconosce una fretteolosità di pensiero, di esecuzione e di espressione che spariscono nell'opera finita».

24

Il tempo, come criterio del giudizio, non è rimpiazzabile.

Mettiamo che ci sia una congiura che porti un dato artista a una immeritata celebrità. Quanto potrà durare? Una congiura può durare mille anni? Chiameremo una congiura la ragione di una fama millenaria?

25

Tu hai in mente certi quadri che magari stanno incollati insieme da una teoria e per mezzo loro giudichi il mio quadro. Giudichi? In realtà tu dai al mio quadro due possibilità: che rientri o meno nella tua teoria.

Il quadro può arrivare liscio o infrangersi contro una barriera.

E se il mio quadro e il tuo giudizio non s'incontrano alla parola "bello" a me non resta che cambiare quadro o a te modificare la teoria.

26

Credo di fare dei bei quadri e nessuno si dice d'accordo con me. Passano gli anni e continuano a dirmi: «Eh, no Salvo, sono proprio croste!». E (miracolo) vivo mille anni, milioni di anni e continuano a dirmi: «No, no, son veramente quadri da due soldi!»

opinion) in his finished works, are valued.

People will say things like: "Look, a greater immediacy, a more fluent and unbound expression can be perceived in his sketches while there is no sign of all this in the finished work" (Adding, perhaps: "what else could he do, on the other hand, to earn his living"). In the opposite case we say: «You see, here in his sketches we can notice a certain hastiness of thought, of execution and of expression that disappears in his finished work».

24

Time, as a criterion of judgement, is irreplaceable. Let's assume a conspiracy gives a certain artist undeserved fame. How long can it last?

Can a conspiracy last one thousand years? Can we indicate conspiracy as the reason for a millenary fame?

25

In your mind you have certain paintings that are possibly grouped together by a theory and through them you judge my painting. Are you judging? In actual fact you are giving my painting two possibilities: to be consistent with your theory or not.

The painting can either land smoothly or crash against a barrier.

And should my painting and your judgement not converge on the word "beautiful", either I will have to change my painting or you will have to modify your theory.

26

I believe I produce beautiful paintings, but no one agrees with me. The years go by and people continue to tell me: «Ah, no Salvo, they are really daub!» And (by miracle), I live a thousand years, a million years and people continue to say: «No, no, they are really worthless paintings!»

Beh, tutto questo non dovrebbe logorare il mio giudizio?

Qui si potrebbe dire: «Dipende dall'intensità del tuo sentimento; se vedessi il "bello" così chiaramente come vedi i colori, potresti pensare che gli altri sono ciechi davanti a quell'aspetto».

Ma la visione del "bello" può essere "chiara" come l'esperienza empirica dei colori?

Si dice: «Vedo che è bello o penso che è bello?»

27

Guardo un quadro e dico: «È rosso, è bello». Ma "rosso" e "bello" sono palesi nello stesso modo?

28

Uno dice: «Intendo il valore compositivo». Cioè?

«Il modo di disporre gli oggetti dipinti».

E cosa intendi per composizione ben riuscita? «Per esempio come risulta in quel dato quadro là».

Un altro potrà trovare il difetto del quadro proprio in quell'esplicito valore compositivo.

Dirà che il criterio della "composizione" è logoro.

29

A chi crederò?

Non dispongo ordinariamente, nella mia vita, gli oggetti in modo logico? I mobili nella stanza, i vestiti nell'armadio etc.? Perché non dovrei fare lo stesso con i colori o con le parole? «Perché qualcuno ti propone un nuovo modo di vedere, di fare. Qualcuno ti propone di escludere il criterio della composizione e di promuovere che so, l'irrazionale, l'istinto».

30

Devo scegliere tra due collezioni. In una ci

So, shouldn't all this wear out my judgement?

Here, one might say: «It depends on the intensity of your belief, if you were to see "beauty" as clearly as you see colours, you might think that others are blind before that feature».

But can the vision of "beauty" be as "clear" as the empirical experience of colours?

Should we say: «Do I see it is beautiful or do I think it is beautiful?»

27

I look at a painting and say: «It is red, it is beautiful». But are "red" and "beautiful" evident in the same way?

28

Someone says: «I intend the compositional value». What does he mean by that?

«The way of arranging painted objects».

And what do you mean by a successful composition? «We can see it in that painting over there for example».

Someone else might identify the defect of that very same painting exactly in that explicit compositional value.

He might say that the "composition" criterion is worn-out.

29

Who should I believe?

Don't I usually arrange every day objects in a logical way? Furniture in a room, clothes in a wardrobe, etc.? Why shouldn't I do the same with colours or words? «Because someone suggests a new way of seeing things, of doing things. Someone suggests you rule out the composition criterion and promote who knows what else, irrationality, instinct».

30

I must choose between two collections. One

sono opere di Giotto, Botticelli, Raffaello, Caravaggio, Canaletto e Renoir; nell'altra ci sono opere di Picasso, Kandinsky, Mondrian, Pollock e Fontana. Io sceglierò la più importante, la prima; più importante perché assomma una quantità di consensi maggiore.

31

Non è l'atleta che non vince mai ad essere considerato un campione. Il campione è colui che vince spesso in gare di valore (una corsa intorno alla parrocchia non vale quanto un'Olimpiade). Ma nell'arte chi sono i campioni? Di che tipo sono le vittorie? Si potrebbe dire, si deve dire che le vittorie di un artista sono i consensi che riceve. Tenendo conto del valore di chi dà il consenso.

32

Di qualcuno che riconoscesse con facilità le differenze tra Filippo e Filippino Lippi e tra Salomon e Jacob van Ruysdael non dovrei fidarmi di più che di uno che ha visto solo gli ex voto nella chiesa del suo paese?

33

Uno dice: «Bene, io conosco i criteri con cui voi giudicate e non voglio rispettarli. Nessuno!» Che succede?

E possibile non rispettare "tutti" i criteri? Siamo in grado di definire "tutti" i criteri?

34

Quando io faccio un quadro, fra le ragioni che mi determinano, una è la certezza che Giotto, Leonardo, Rembrandt, Goya, Van Gogh sono (stati, personalmente) grandi pittori, che quello che si intende per "bel quadro" è appunto un loro quadro.

35

Se uno dicesse: «No, non guarderò nessun pittore (ma come è possibile?) e guarderò soltanto la natura. Il quadro bello sarà quello

includes works by Giotto, Botticelli, Raphael, Caravaggio, Canaletto and Renoir; the other has works by Picasso, Kandinsky, Mondrian, Pollock and Fontana. I will choose the more important one, the first one; more important because it counts on a greater consensus.

31

An athlete who never wins is not considered a champion. A champion is someone who often wins important competitions (a race around the parish church is not as important as an Olympiad.) But who are the champions in art? What type of victories does art offer? We could say, we should say, that the victories of an artist lie in the appreciation he receives, bearing in mind the value of those who give their appreciation.

32

Shouldn't I trust someone who easily recognizes the difference between Filippo and Filippino Lippi and between Salomon and Jacob van Ruysdael more than someone who has only seen votive offerings in his village church?

33

Someone says: «Well, I know the criteria you apply to judge and I don't want to accept them. None of them». What's going on? Is it possible not to accept "all" criteria? Are we able to define "all" criteria?

34

When I create a painting, one of the reasons that drives me is the certainty that Giotto, Leonardo, Rembrandt, Goya, and Van Gogh are (were, personally) great painters, that what we mean by "beautiful painting" is, indeed, one of their paintings.

35

If someone were to say: «No, I will not consider any painter (but how could this be?); I will only consider nature. The painting

che meglio riproduce quella rosa in quel momento».

“Quella rosa in quel momento” non indica niente, ma tralasciamo, fingiamo che invece indica qualcosa di preciso: in questo caso allora i pittori più bravi farebbero dei quadri identici?

36

Un altro criterio che conosco è quello che ogni buon artista si distingue dall'altro pur dipingendo lo stesso oggetto.

Ciascuno lo vede sempre, il modello, in modo nuovo, da un nuovo punto di vista.

37

Finché il “modello” può essere visto in maniera nuova, finché la definizione non è conclusa, perché si dovrebbe interrompere la ricerca? Ci vorrebbe un motivo logico, per esempio che la “definizione” è terminata. Non si può più dipingere il modello in un modo nuovo.

38

Ma un modello non può più essere rappresentato in modo nuovo, oppure tu non ne sei capace?

39

In quanti modi può essere dipinta una rosa?

40

Io faccio dei quadri: è una mia caratteristica. A spingermi, diciamo che ci sono il mio bisogno “artistico” e il mio bisogno “economico”: il bisogno “artistico” mi spingerà a piacere al mio museo immaginario, il bisogno “economico” mi spingerà a piacere al museo reale.

41

Tu com'è che fai una “sequenza”? Che succede quando dici: “Sì, Monet lo vedo bene dopo Canaletto e Turner.”

Perché ci sta bene?

I will deem beautiful will be the one that best reproduces that rose in that moment».

“That rose in that moment” means nothing, but let's forget this; let's pretend instead that it means something precise: in this case, then, would the best painters produce identical paintings?

36

Another criterion I know is that every fine artist differentiates himself from the others even while painting the same object.

Each artist, always, sees the model in a new way, from a new point of view.

37

As long as the “model” can be seen in a new way, as long as the definition is not complete, why should one interrupt his research? This would require a logical reason, that the “definition” is complete, for example. The model can no longer be painted in a new way.

38

But, is it the model that can't be represented in a new way anymore, or is it you who aren't able to do this?

39

In how many ways can a rose be painted?

40

I create paintings: it is one of my characteristics. I am driven, let's say, by my “artistic” needs and my “economic” needs: my “artistic” needs will drive me to please my imaginary museum, my “economic” needs will drive me to please the real museum.

41

How do you draw-up a “sequence”? What happens when you say: “Yes, I believe Monet should rightly come after Canaletto and Turner?” Why so?

«Perché per esempio Turner mi ha dato una veduta nuova di Venezia rispetto a quella ormai stereotipata di Canaletto e così Monet con Turner». E come se l'entità empirica chiamata Venezia, commentando una sua rappresentazione, gridasse: «Sono solo un aspetto qui!» ed esigesse nuove rappresentazioni che meglio la "definiscano".

42

Che cosa dipingeresti se fossi cieco?

«I ciechi non giocano il gioco del dipingere».

43

«Divenne cieco e smise di dipingere».

«Divenne sordo e continuò a comporre».

Due modi diversi di essere privi di un senso. La privazione di uno non impedisce di poter ancora trovare corrispondenza tra segno e pensiero; la privazione dell'altro invece lo impedisce.

44

Dipingere è intimamente connesso con il "vedere". Il quadro è il risultato del "vedere"!

45

Ma domando: «Quando sogni e vedi il viso di quel tuo amico, nitido, preciso nelle caratteristiche; con cosa vedi, con gli occhi?»

46

Qui che specie di "vedere" è?

47

Questo "vedere" da solo non mi servirebbe a dipingere. E il vedere con gli occhi che è connesso al dipingere; non potrei sognare mai.

48

Un momento! Ma il vedere non è legato al credere, al ricordare, al sapere?

Quando guardo il sole (di sghimbescio)

«Because, for example, Turner has given me a newer vision of Venice compared to the, by now, stereotyped one of Canaletto, and the same goes for Turner and Monet». It is as if, in commenting one of its representations, the empirical entity called Venice were to call out: «This here is only one aspect of mine!» and were to demand new representations that would better "portray" it.

42

What would you paint if you were blind?

«Blind men don't play at painting».

43

«He became blind and stopped painting».

«He became deaf and continued to compose».

Two different ways of being deprived of a sense. Deprivation of one of these does not inhibit the possibility to continue finding associations between signs and thought; deprivation of the other does however prevent it.

44

Painting is intimately connected with "seeing". A painting is the result of "seeing"!

45

Then I'd like to know: «When you dream and see the face of a friend of yours, in a sharp and clear-cut way, what do you see it with, with your eyes?»

46

What kind of "seeing" is this?

47

This "seeing" alone would be of no use for painting. It is this seeing through one's own eyes, associated with painting, that I could never dream of.

48

Wait a minute! Isn't seeing related to belief, to recollection, to knowledge?

When I look at the sun (aslant) I don't

non credo di avere un difetto alla vista, comune agli altri uomini; non credo che sia un potente punto giallo (?) nel mio campo visivo.

No, so che è un astro, credo che è immenso rispetto alle dimensioni della terra, che è a centocinquanta milioni di chilometri, spero che domani ci sia ancora etc.

49

Che vedere sarebbe quello di qualcuno che soffrisse di amnesia totale? Intendendo "amnesia totale" alla lettera.

Non si tratterebbe di cecità, di coma?

50

Che vedere sarebbe non ricordare quello che hai visto un secondo prima, un millesimo di secondo prima?

51

Mi comporto con Copenaghen, dove non sono stato, come mi comporto con Palermo, dove sono stato: sono due direzioni possibili.

52

Io vedo gli oggetti di questa stanza, ma so che nell'altra stanza... e che nella strada...

53

Mi aspetto un quadro migliore (in generale) da qualcuno sano, nel senso ordinario, che da qualcuno che soffre di acromatopsia, sordomuto e privo di uno dei lobi temporali. Forse non potrei nemmeno capirlo il quadro di costui.

54

I quadri dei pazzi: non bisognerebbe essere pazzi per capirli?

55

C'è un gioco che consiste nell'indovinare le misure di un quadro.

Ma nel "pensiero" un quadro quanto misura?

believe I'm suffering of a sight deficiency common to other people; I don't believe a bright yellow dot (?) is obstructing my field of vision.

No, I know that it is a star, I believe it is enormous compared to the size of the earth, that it is one hundred and fifty million kilometres away, I hope it will still be there tomorrow, etc.

49

What would the sight experienced by a person suffering from total amnesia be like? I mean "total amnesia" to the letter.

Wouldn't it be like blindness, or coma?

50

What would it be like if you didn't remember what you saw a second ago, a thousandth of a second ago?

51

With Copenaghen, where I have never been, I behave in the same way I do with Palermo, where I have been: they are two possible directions.

52

I see the objects in this room, but I know that in the other room... and in the street...

53

I expect a better painting (in general) from someone healthy, in the ordinary sense of the word, than from someone who is colour-blind, deaf and dumb and missing a temporal lobe. Perhaps I wouldn't even be able to understand a painting of his.

54

Paintings by madmen: should we not have to be crazy to understand them?

55

There is a game that consists in guessing the dimensions of a painting.

But in "our minds", what size is a painting?

Voglio dire: La Cappella Sistina o La Gioconda, quando le richiamiamo alla mente, che proporzioni hanno?

56

Sembra che qui (nel pensiero) si possa avere una immagine che non ha estensione.

Se io mi figuro la Via Lattea, questa immagine è più "grande" di quella che ho se penso agli atomi di una matita?

57

L'oggetto ha una estensione, la sua immagine no.

58

Riesci a immaginarti tre quadri, uno sovrapposto all'altro? "Che guazzabuglio!"

59

Ma allora nel pensiero non c'è posto per più di una immagine per volta?

«Posso immaginare i tre quadri uno accanto all'altro; ma l'immagine avrà una certa corrispondenza con l'oggetto solo se mi soffermerò su ciascuna, tralasciando le altre».

60

Quindi l'immagine può avere una maggiore o minore corrispondenza con il suo oggetto? E quando l'oggetto e la sua immagine sono contemporanei che cosa abbiamo, il massimo della corrispondenza?

61

L'oggetto è tridimensionale e quando l'hai detto non l'hai ancora definito.

62

Le immagini hanno lo stesso spessore dei sogni. Hanno in comune lo stesso tipo di "vedere".

63

Con alcune persone, con alcune cose abbiamo vissuto più a lungo e siamo in

I mean: When we think of the Sistine Chapel or the Mona Lisa, what proportions do they have?

56

It seems that here (in our minds) we can have size-less images.

If I imagine the Milky Way, will this image be "larger" than the one that I obtain if I think about the atoms of a pencil?

57

Objects have dimensions; their images do not.

58

Can you think of three paintings stacked one on top of the other? "What a mess!"

59

But then, is there no room for more than one image at a time in our minds?

«I can imagine three paintings one next to the other; but the image will have a certain equivalence with its related object only if I stop for a while on each one of them while ignoring the others».

60

Can an image thus have greater or lesser correspondence with its object? And what happens when the object and its image are contemporary, do we obtain maximum correspondence?

61

An object is three dimensional: and once you say this, you haven't yet defined it.

62

Images have the same depth of dreams. They have the same type of "vision" in common.

63

With certain people, with certain things, we have lived longer than with others and we

grado di evocarne immagini più nitide; siamo in grado di tracciarne un migliore identikit (in grado di dare un maggiore numero di informazioni).

64

Dipingere è anche: dare un numero di informazioni (non dare un numero di telefono).

65

«Se vuoi saperne di più sulla faccenda devi chiedere a...»

66

Pensare è giudicare.

67

Pensare è lo strumento necessario per sapere che cosa è pensare.

68

Pensare è il capolinea.

Qui confluiscono fatti e immagini; da qui partono immagini e fatti.

69

M'immagino di essere Napoleone. Penso che non sono Napoleone. Non sono Napoleone.

70

Ricordare è uno degli strumenti del pensare. Mi ricordo che sono Salvo.

Se soffrissi di amnesia totale non sarei in coma? Che pensare sarebbe?

71

M'immagino di essere Napoleone; perché penso che non sono Napoleone? Vedo certe cose, ricordo certe altre e concludo che sono...

72

Come mi immagino qualcosa che non ho mai visto? Mi chiedono: «Come ti immagini il villaggio di Uzukusky?» Io metto insieme delle immagini (ricorderò) che riguardano la

are able to recall clearer images of them; we are able to draw better identikits of them (able to provide a greater amount of information).

64

Painting is also: providing an amount of information (not giving a telephone number).

65

«If you wish to know more about the issue, you should ask...»

66

To think is to judge.

67

Thinking is the necessary means to know what thinking is.

68

Thinking is the terminus.

Facts and images come together here; facts and images depart from here.

69

I imagine I'm Napoleon.

I think that I am not Napoleon. I am not Napoleon.

70

Recalling is one of thought's tools.

I remember I am Salvo.

If I suffered from total amnesia, would I not be in coma? What kind of thinking would that be?

71

I imagine I am Napoleon; why do I think that I am not Napoleon? I see certain things, I remember certain other things and I conclude that I am...

72

How do I imagine something I have never seen? Someone asks me: «How do you imagine the village of Uzukusky?» I put together a number images (I may remember)

parola "villaggio" e il suono "Uzukusky".

73

Mettiamo che questo villaggio esista. L'immagine che ne avrò sarà nitida, precisa come quella che potrebbe farsene qualcuno che ci abita? Più l'immagine è nitida meglio si può usare: «Appena arrivi sotto quell'albero, gira a destra, vedrai una fontana e nella viuzza a destra...»

74

La capillarità dell'osservazione permette un'immagine più vera, più corrispondente (a suo modo) alla cosa. Più utile.

75

Posso, in un quadro, vedere qualcosa che l'autore non vi ha messo?

«Ci trovi soltanto cose che non vi ha messo». Che vuol dire, che tutto quello che ci vedo non ha niente a che fare con quello che il pittore voleva dire?

«No, vuol dire che il pittore mette il quadro, non qualcosa nel quadro; e quello che ci vedi è tutto tuo».

76

È un girotondo: alcune immagini, alcuni pensieri possono portare a un fatto-quadro. Il fatto-quadro può portare alcune immagini, alcuni pensieri, alcuni fatti...

77

A una certa distanza dall'albero: vedo che ha le foglie o so che ha le foglie?

78

Si dice: «Davanti a quel quadro provo un'emozione profonda».

Io m'immagino qualcosa del genere: c'è un tizio in attesa di giudizio. Per comunicarglielo usano un quadro. Un bel momento gli mostrano un quadro, dove lui

that relate to the word "village" and to the sound "Uzukusky".

73

Let's assume this village exists. Will the image I have of it be as clear and precise as the one someone who lives there might build-up? The clearer the image is, the better use one can make of it: «Once you reach the tree, turn right, you'll see a fountain, and in the alley on the right...»

74

A meticulous observation provides a truer image, one that is more correspondent (in its own way) to the subject. More useful.

75

In a painting, can I see something that its creator did not put there?

«You only find things that he did not put there». What does this mean, that all of what I see has nothing to do with what the painter wanted to say?

«No, it means that the painter provides the painting, not something in the painting; and what you see in it is all yours».

76

It is a ring-a-ring-o'-roses: certain images, certain thoughts can lead to a painting-fact. The painting-fact can bear certain images, certain thoughts, certain facts...

77

At a certain distance from a tree: Do I see it has leaves, or do I know it has leaves?

78

Some people say: «I feel a deep emotion before that painting».

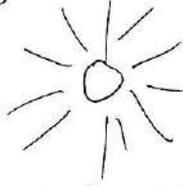
I imagine something like this: there is a man awaiting sentence. A painting is used to communicate it to him. At a certain point he is shown a painting where he (the man

(l'uomo in attesa di giudizio) è rappresentato con molto "verismo" nell'atto di subire la ghigliottina. Anzi la lama è già scesa.

«Il tipo di emozione che avrà il condannato vedendo il quadro è in relazione a dei valori estetici?»

79

Io disegno questo



e a te vengono in mente "certe cose".

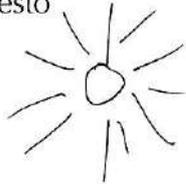
Ma se io disegno questo



cos'è che ti viene in mente?

80

Se io disegno questo



so che cosa ti verrà in mente.

Ma se io disegno questo



non lo so.

81

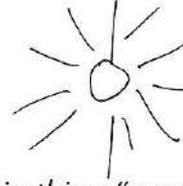
In un dato sistema certe combinazioni sono comuni, altre rare, altre straordinarie. E così quelle combinazioni di colori chiamate quadri.

awaiting sentence) is represented with extreme "realism" in the act of being guillotined. Indeed, the blade has already fallen.

«Is the kind of emotion the convict will experience in seeing the painting related to aesthetic values?»

79

I draw this



and "certain things" come to your mind.

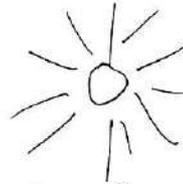
But if I draw this



what comes to your mind?

80

If I draw this



I know what will come to your mind.

But if I draw this



I don't know.

81

In a given system, certain combinations are common, others rare, others extraordinary. The same goes for those combinations of colours called paintings.

Improvvisamente mi appare un angelo; sono stupito, meravigliato, terrorizzato, etc.

Ma se poi l'angelo apparisse tutti i giorni e magari alla stessa ora, continuerei a stupirmi ogni giorno?

83

Molti fanno partire la propria teoria estetica da Picasso. Ma che modo di agire è? Come se Picasso fosse il "Big Bang".

84

Un quadro è posto in una sequenza logica.

85

Un quadro è un capolinea: è un arrivo (per chi l'ha fatto) e una partenza (per chi lo guarda).

86

Ma tu, Salvo, che hai sempre in bocca nomi come Giotto, Leonardo, Goya, Van Gogh, con questo dimostri la qualità del tuo quadro? Me la garantisci? «No, ma ti indica il percorso del quadro, quale era la sua direzione».

87

La bellezza del quadro non dipende da me, il "quadro" dipende da me.

88

Un quadro può darti delle indicazioni, per esempio che il pittore non era cieco.

Ma vedendo un quadro così:



avrà la certezza che il pittore non era cieco?

89

Si può immaginare qualcosa che non esiste? «Posso immaginare un ponte che è da

All of a sudden, an angel appears before me; I am astonished, startled, terrorized, etc.

But then if the angel were to appear every day and maybe at the same time, would I go on being astonished every day?

83

Many people hold that their aesthetic theory starts off from Picasso. What kind of reasoning is this? As if Picasso were the "Big Bang".

84

A painting is set in a logical sequence.

85

A painting is a terminus: it's the point of arrival (for who created it) and a starting point (for who looks at it).

86

And you, Salvo, who are continuously mentioning names such as Giotto, Leonardo, Goya, Van Gogh, are you proving the quality of your painting with this? Are you guaranteeing it? «No, but it points out the course of the painting, the direction it followed».

87

The beauty of a painting does not depend on me, the "painting" depends on me.

88

A painting can provide hints, for example that the painter was not blind.

But if you look at a painting like this:



will you be sure the painter was not blind?

89

Can one imagine something that doesn't exist? «I can imagine a bridge that has yet to

costruire?» Ma un "ponte" esiste!

90

Pensare: l'immagine dataci dal campo visivo è come se si astraesse dando origine a una catena di immagini-sensazioni, per poi riconcretizzarsi.

91

Alcune immagini possono diventare empiriche, altre no.

92

La Gioconda prima che fosse dipinta non esisteva, ma una "donna" sì!

93

La parola "tramonto" comprende tutti i tramonti possibili, empirici o immaginari; ma non sono un po' troppi? Un tramonto di Lorenese, di Friedrich, non concordano "di più" con il tramonto della parola "tramonto"?

94

In un film, a differenza di un quadro, le immagini si succedono a una tale velocità che non ci lasciano spazio per altre immagini, ma solo sensazioni.

95

Il linguaggio è un mezzo di comunicazione molto più rapido che la pittura: io posso scrivere "pera" e disegnare



con la stessa rapidità.

Ma "dammi una pera!" lo posso dipingere nello stesso tempo?

96

Se dovessi comunicare a qualcuno con un quadro al posto che con le parole "ieri qui pioveva", non dovrei (così me l'immagino io)

be built?» But a "bridge" exists!

90

Thinking: the image, offered by our field of vision is as if it were wandering off, originating a series of images-sensations, which then take shape again.

91

Some images can become empirical, others no.

92

Before it was painted, the Mona Lisa did not exist; but a "woman" did!

93

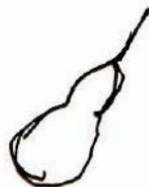
The word "sunset" comprises all possible kinds of sunsets, empirical or imaginary; but aren't they a bit too many? Doesn't a sunset by Claude Lorraine, or C.D. Friedrich agree "more" with sunset than the word "sunset"?

94

In film, as opposed to painting, images follow one another at such a speed that they don't allow space for other images, only sensations.

95

Language is a far quicker means of communication than painting: I can write "pear" and draw



with the same rapidity.

But can I paint "give me a pear!" in the same amount of time?

96

If I had to convey "it rained here yesterday" to someone through a painting instead of words; shouldn't I (this is how I imagine it) paint a

dipingere un calendario (ieri), accanto a una finestra (qui) aperta dove si vede che piove?

97

Qualcuno dice: «lo dipingo questo



per esprimere questo e quest'altro».

Esprimere a chi?

98

Se tu una notte sei stato trasportato da un angelo su una lontana galassia, su un pianeta che si chiama, mettiamo, XG 23; tu il giorno dopo dipingi un quadro dove rappresenti gli abitanti di quel pianeta.

Ti chiedo: C'è qualcuno sulla terra che vedendo il tuo quadro esclami: «Oh, gli abitanti di XG 23!»?

99

Ma se tu vai in un villaggio cinese dove nessuno di "noi" è mai stato e ne ritorni con un quadro che lo rappresenta, noi diremo: «Toh, un villaggio cinese».

Perché noi sappiamo cos'è villaggio, cos'è cinese, cos'è villaggio cinese.

100

«Ma io non voglio comunicare niente a nessuno». Ma perché mi comunichi "questo"?

101

Certi pittori è come se non volessero avere niente a che fare con il "vedere". Come se il pensiero potesse avere espressione senza il "vedere". Una nuova grammatica del dipingere adatta ai ciechi.

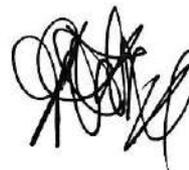
102

Un cieco (non dalla nascita, certo) potrebbe persino arrivare a fare dell'"espressionismo figurativo".

calendar (yesterday), next to an open window (here) where we see that it is raining?

97

Someone says: «I paint this



in order to express this and that».

Express to whom?

98

If one night, you were transported by an angel to a far-off galaxy, to a planet called, let's say, XG 23 and the day after, you painted a picture in which you portrayed the inhabitants of this planet.

I ask you: Is there anyone on Earth that, upon looking at your painting, would exclaim: «Oh, the inhabitants of XG 23!»?

99

But if you go to a Chinese village where none of "us" has ever been and you come back with a painting portraying it, we would say: «Oh, a Chinese village».

Because we know what village is, what Chinese is, and what Chinese village is.

100

«But, I don't want to convey anything to anyone». Then why do you convey "this" to me?

101

With certain painters, it is as if they didn't want to have anything to do with "seeing". As if thought could be expressed without "seeing". A new painting grammar suited to the blind.

102

A blind man (certainly not from birth) could even succeed in producing "figurative expressionism".

103

Ma un cieco potrebbe dipingere i Coniugi Arnolfini? No, questo è un gioco negato ai ciechi.

104

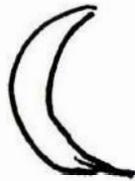
«Non so che cosa ci vedi tu, ma dipingendolo volevo esprimere questo e quest'altro», può dire un pittore cieco parlando di un suo quadro.

105

Un cieco potrebbe sempre indicare i suoi quadri e dire: «Questo quadro l'ho fatto io»?

106

Ricordati bene! Ogni volta che vedrai questo segno



dovrai immaginarti la luna.

Ma se vedi questo segno



qual è la grammatica che devi "imparare" per interpretarlo?

107

Che cosa ti induce a rappresentare?

«Non riesco a immaginarmi niente se non la volontà di comunicare».

Ma allora il primo criterio sarà la coerenza, la concordanza tra segno e designato, in funzione di una comprensione del pensiero che si vuole comunicare? «Una volontà di chiarezza non implica necessariamente una riuscita». Ma una direzione sì!

103

But could a blind man paint the Arnolfini Portrait? No, this is a game that is denied to blind men.

104

Speaking of a painting of his, a blind painter may say «I don't know what you see in it, but in painting it I wanted to express this and that».

105

Could a blind man always point to his paintings and say: «I did this painting»?

106

Remember! Every time you see this sign



you should picture the moon.

But if you see this sign,



which grammar should you "learn" to interpret it?

107

What is it that drives you to portray?

«I cannot think of anything apart from the desire to communicate».

But then, will the first criterion be coherence, concordance between sign and meaning, directed towards a comprehension of the thought one wishes to convey? «A desire for clarity does not necessarily imply success». But a direction, yes!

Un quadro è un frutto e il suo albero è la vita dell'autore.

È un aspetto, un risultato.

Mettiamo che ci sia un Dio a cui in ultima istanza chiediamo: «Ma La Gioconda è un bel quadro?»

E lui ci dica: «Macché, è un quadro da due soldi!» Ma potremo dire allora di esserci sbagliati ad averlo considerato un bel quadro?

Quando un bambino sceglie tra differenti giocattoli, non ha in mente una sequenza di immagini che lo indirizza verso quel dato giocattolo che sceglierà?

Siamo affetti da amnesia totale riguardo a quello che ci è successo prima di nascere.

«Però sai che c'è stato Giulio Cesare».

Sì, ma io intendevo riguardo a quello che è successo a me.

«Ma hai qualche ragione per parlare così? Tu cominci a giocare solo "nascendo" a questo gioco. Soltanto del campo di gioco puoi dire qualcosa come "prima che io nascessi..."».

Però è curioso: che tipo di "essere" è, qualcosa priva di me?

«Puoi immaginarti qualcosa come un giocatore di calcio che sta in panchina. Il campo c'è, qualcuno ci gioca. Sai che è così; ma tu non giochi. A un certo punto l'allenatore ti manda in campo a sostituire qualcun altro e così tu giochi».

Due oggetti identici possono esistere? Non dovrebbero anche occupare lo stesso spazio-tempo? Ma allora sarebbero un solo oggetto.

A painting is a fruit and the life of its creator is its tree.

It is an aspect, a result.

Let's assume there is a God whom we ask, as the ultimate authority: «Is the-Mona Lisa a beautiful painting?»

And he answers: «Come on, it's a worthless painting!» In this case, could we then say we were mistaken in having considered it a beautiful painting?

When a child chooses between different toys, doesn't he have a sequence of images in his mind that directs him towards the particular toy he will choose?

We are affected by total amnesia concerning what happened to us before birth.

«Yet, you know that Julius Caesar existed».

Yes, but I meant what happened to me. «But is there any reason for you to talk like this?

You only start to play when you are "born" into this game. It is only of the playing field that you can say something like "before I was born..."».

Yet, it's odd: what kind of "being" is something without me?

«Try to picture something like a football player sitting on the bench. The field is there and someone is playing on it.

You know that it is so; but you aren't playing. At a certain point, the coach sends you on the field to replace someone else and so you play».

Can two identical objects exist?

Shouldn't they also occupy the same space-time? But then there would be only one object.

113

Mettili che i pittori facciano sempre e solo lo stesso identico quadro. Identico?!?

(Prova a immaginarcelo!)

114

Ma se esistesse soltanto il concetto di "discriminazione", su che cosa opererebbe? «Su se stesso».

E che cosa ne verrebbe?

«La sua negazione, il concetto di identità».

Non ho capito bene cosa succede qui: se il concetto di discriminazione diventa concetto di identità oppure se stanno insieme o se l'uno presuppone l'altro.

115

«Se io non fossi...»

Qui sembrano presenti una realtà (io) con l'idea della sua negazione.

Ma sono presenti nello stesso modo?

Una è empirica l'altra no.

Una è concreta l'altra no.

«Ma è comunque uno stato mentale! E uno stato mentale non è concreto? Non può produrre fatti concreti?»

116

Un certo pittore vive in un periodo di guerre, carestie e cose del genere, e però dipinge solo scene idilliche. Ma si potrà dire che gli stati emotivi che lo portano a dipingere quei quadri non sono reali?

Reali come una guerra. Non vengono poi "riconosciuti" quegli stati emotivi?

117

Forse davanti a una rosa dico: «Com'è felice di essere sbocciata?»

Come sarebbe se non fosse felice di essere sbocciata?

113

Suppose that painters always, and only, paint the same identical painting. Identical?!?

(Try to imagine it!)

114

But if the concept of "discrimination" were the only one to exist, what would it apply to? «To itself».

And what would come of it?

«Its negation, the concept of identity».

I haven't properly understood what's going on here: if the concept of discrimination becomes a concept of identity, or if they fall together, or if one presumes the other.

115

«If I were not...»

Apparently here we have a reality (I) and the idea of its negation.

But are they present in the same way?

One is empirical, the other isn't.

One is tangible, the other isn't.

«Yet it is, however, a state of mind! And isn't a state of mind tangible? Can it not produce tangible facts?»

116

A certain painter lives in a time of wars, famines and such things, and yet he only paints idyllic scenes. But can one say that the emotional states that lead him to paint those pictures are not real?

As real as a war. Aren't those emotional states then "recognized"?

117

Before a rose, I might say: «Isn't it happy to have blossomed?»

How would it be, if it were not happy to have blossomed?

Ma gli stati emotivi di un pittore sono trasferibili nei dipinti? O, soltanto, possono determinare i dipinti?

Mettiamo che io sia profondamente addolorato e voglia dipingerlo. Potrò farmi un autoritratto in cui piango o faccio certe smorfie e cose del genere. In un paesaggio potrei dipingere uno di quei cimiteri di montagna alla Friedrich, oppure un teschio su sfondo nero con candela spenta, fiore appassito etc. Se io dipingo un cimitero in una giornata grigia so che tu normalmente non vi troverà niente da ridere.

119

«Non si parla di corda in casa dell'impiccato». Ma anche del colore della corda non si parla? Se dico "beige" può suscitare brutti ricordi? Qui sembra che dipenda dalla "sensibilità" dell'ascoltatore; potrei non poter nemmeno dire canapa, zucchero, flessibile, dolce, amaro etc.

Cosa potrei dire?

120

Abbiamo un linguaggio e un comportamento convenzionali, ma anche immagini, rappresentazioni, pensieri convenzionali.

121

Il dolore può avere un arco di espressioni dalla più ostentata alla più impersonale, ma oltre i due estremi dell'arco non vai.

122

Ma l'espressione non è una rappresentazione?

123

Di certi quadri si può dire "macchie di colore!" più che di altri.

124

«È bello da duemila anni» è come «è bello da cento anni»? Ho mai pensato che

But can the emotional states of a painter be passed on to his paintings? Or can they only determine his paintings?

Let's suppose I am deeply in pain and I wish to paint this condition. I could paint a self-portrait in which I am crying, or grimacing and so on. In a landscape, I could paint one of those Friedrich-like mountain cemeteries, or a skull against a black background with a spent candle, a withered flower, etc. If I paint a cemetery on a grey day I know that you normally wouldn't find anything to laugh about.

119

«One shouldn't talk about rope in the house of a hanged man». But can one not even talk of the colour of the rope? If I say "beige" could this awake unpleasant memories? It seems to depend on the "sensitivity" of the listener; maybe I shouldn't even say hemp, sugar, flexible, sweet, bitter, etc.

What could I say?

120

We have a conventional language and behaviour, but also conventional images, representations, thoughts.

121

Pain can have a range of expressions, from the most ostentatious to the most impersonal, but it can't go beyond the two extremes of such range.

122

But is expression not a representation?

123

One can say: "Dashes of colour!" about certain paintings more than others.

124

Is «It's been beautiful for two thousand years» the same as «It's been beautiful for one hundred

l'Auriga di Delfi fosse una brutta scultura?
Le ho mai applicato un giudizio o non m'è
piuttosto servita a misurare altre sculture?
Michelangelo fa il David e io ho qualcosa
per misurarne il valore.

Quando per giudicare il David pensi ad
alcuni capolavori della scultura greca non è
difficile inferire che è una bella scultura; ma
potrai usare gli stessi metri per concludere
che La colonna infinita di Brancusi è bella?

Qui l'autore sembra dire: «Se mai vuoi
giudicare la mia opera non devi usare
l'Auriga di Delfi».

Ma che cosa devo usare allora?

«Una recente teoria dell'arte che una volta
accettata ti farà vedere l'opera in una nuova
luce».

Ma questa teoria che ha cinquant'anni, che
è da molti osteggiata, dovrebbe avere per
me lo stesso valore di quella che mi fa
concludere che l'Auriga di Delfi è bello?

125

Ma allora se una teoria dell'arte che ha
cinquant'anni deve valere per me quanto
un'altra che ne ha duemila, io chiedo:
perché una teoria che ha cinquant'anni deve
valere più di una teoria che ha due mesi,
cinque minuti?

Per esempio: io ho un'idea, ora, dell'arte;
quello che si è fatto fino ad ora è
spazzatura e d'ora in avanti al posto di
dipingere si dovrà sputare in faccia; e dalle
forme che assumerà lo sputo sul viso del
collezionista, si potrà dire certe cose così e
così...

Perché tu che hai tutta questa facilità ad
accettare nuovi criteri non accetti anche questo?

Il mio sputo avrebbe meno espressione di
un Pollock?

*years»? Have I ever thought that the Charioteer of
Delphi was an unattractive sculpture? Have I ever
judged it or, rather, have I not used it to assess
other sculptures? Michelangelo makes David and
I have something to assess its value with.*

*When you think about some masterpieces
of Greek sculpture in order to judge
Michelangelo's David, it's not difficult to infer
that it is a beautiful sculpture; but will you
be able to use the same rules of measure
to conclude that Brancusi's Infinite Column
is beautiful? Here, the sculptor might say:
«Should you ever wish to judge my work you
shouldn't use the Charioteer of Delphi». But
what should I use then?*

*«A recent theory of art that will make
you see the work in a new light once it is
accepted». But should I regard this theory,
which is fifty years old and opposed by
many, in the same way I regard the one that
leads me to conclude that the Charioteer of
Delphi is beautiful?*

125

*But then I ask: If I should consider a fifty
year old theory of art as worthy as another
one that is two thousand years old; why
should a theory that is fifty years old be
worth more than a theory that is two
months or five minutes old?*

*For example: I now have an idea about
art; everything that has been done up to
now is rubbish and from now on instead of
painting, we should spit in people's faces;
and according to the shapes that the spit
assumes on the art collector's face, we may
say certain things, like this and this...*

*How come you, who find it so easy to accept
new criteria, don't accept this one too?*

*Might my spit be less expressive than a
Pollock?*

Sembra che un viso umano sia più espressivo di un sasso. Nei dipinti di Van Gogh le cose hanno la stessa espressività degli uomini. È come se in Van Gogh (e in pochi altri) uomo e natura siano due facce di un'unica cosa.

Negli ultimi secoli, da una esaltazione, anzi sarebbe meglio dire risaltazione dell'uomo, l'interesse della pittura è andato a una risaltazione della natura. D'altra parte si possono separare i termini uomo e natura? Non stanno appiccicati insieme come spazio-tempo?

127

A me, l'uomo e la natura danno "più spazio" che qualsiasi teoria.

128

Una teoria può divenire dogma, fanatismo, cecità.

129

L'etica riguarda gli uomini e l'estetica la natura? La possibilità per un uomo di essere così e così, la possibilità di un sasso di essere così e così.

130

Un uomo giusto sarà un Socrate, un sasso bello sarà un David.

131

Se l'uomo e la natura sono una sola cosa allora l'etica e l'estetica sono una sola cosa.

132

Il pensiero ha il vizio del giudizio.

133

Tu, dimmi quando si è cominciato a "pensare", e io ti dirò qual è il più antico criterio del giusto e del bello; quello da cui "poi" tutti gli altri sono seguiti; con quale logica.

134

Arriviamo quando la conversazione è già

Apparently a human face is more expressive than a stone. In Van Gogh's paintings, objects are as expressive as men. It's as if man and nature were two aspects of a single thing for Van Gogh (and a few others).

In the last centuries, painting interest has moved on from a glorification, or it maybe better to say from an empasization, of man to an empasization of nature. On the other hand, can we separate the terms man and nature? Are they not glued together like space-time?

127

According to me, man and nature offer "more space" than any theory.

128

A theory can become a dogma, fanaticism, blindness.

129

Do ethics concern men and aesthetics concern nature? The possibility for a man to be so and so, the possibility for a stone to be so and so.

130

A righteous man could be Socrates, a beautiful stone could be a David.

131

If man and nature are the same thing, then ethics and aesthetics are the same thing.

132

Thought has the bad habit of judging.

133

Tell me when we started "thinking" and I'll tell you which is the most ancient criterion of rightfulness and beauty; the one from which all the others have followed; with which logic.

134

We arrive when the conversation has already

cominciata.

135

«Cosa hai visto, cosa hai pensato, cosa hai fatto?»

136

Se, una volta morti, ci trovassimo in un luogo dove parenti e amici che non vedevamo da lungo tempo (il tempo della nostra vita) ci salutano e accolgono, che domande ci farebbero?

137

Il pensiero, se ci fosse solo lui, non ragionerebbe sulla sua negazione?

E cosa ne concluderebbe?

«Se non ci fossi... non potrei farmi nemmeno questa domanda».

138

«Cosa pensi di fare?»

Ecco una proposizione ricca di espressione! "Pensi di fare" senza "cosa" sarebbe come un sogno. "Cosa pensi" senza "fare" sarebbe come un sogno. "Cosa" e "fare" stanno ai lati del "pensare" come i due ladroni con Gesù, come passato e futuro stanno ai lati del presente.

139

"Qualsiasi" immagine, fatto, "saranno" sempre a scapito di altre immagini, altri fatti.

Sono sempre il frutto di una scelta, una separazione, una discriminazione, un giudizio.

140

Se tu pensi che gettandoti da una torre volerai, allora pensi male.

Se tu pensi che gettandoti da una torre ti sfracellerai, allora pensi bene. (Per un uccello sarebbe il contrario).

Ma qui avrei dovuto dire: «Se t'immagini...» (quelli non sono ancora pensieri) «...allora pensi bene-male». (Quelle sì, le conclusioni,

begun.

135

«What did you see, what did you think, what did you do?»

136

If, once dead, we were to end up in a place where we are greeted and welcome by relatives and friends we haven't seen for a long time (our lifetime), what questions would they ask us?

137

If thought alone existed, wouldn't it reason on its own negation?

And what conclusion would it reach?

«If I didn't exist... I couldn't even ask myself this question».

138

«What are you thinking of doing?»

Now this is a proposition that is full of expression!

"Thinking of doing" without "what" would be like a dream. "What are you thinking" without "doing" would be like a dream. "What" and "doing" are on the sides of "thinking" like the thieves beside Jesus, like the past and the future are on the sides of the present.

139

"Any" image or fact, "will always be" at the expense of other images, other facts.

They are always the outcome of a choice, a separation, a discrimination, a judgement.

140

If you think that you'll fly if you jump off a tower, you're wrong.

If you think you'll smash yourself to the ground if you jump of a tower, you're right. (For a bird it would be the opposite).

But I should have said: «If you imagine...» (these are not yet thoughts) «... then you are right-wrong». (Yes, these conclusions are

sono pensieri).

Pensare è anche: scegliere quei due esempi per operare una distinzione sul pensiero.

141

Molti, di ciò che li ha preceduti, sembrano dire: «Accetto tutto, tranne il criterio che l'ha determinato».

Ma non è come accettare niente?

142

Che tristezza, vedere trionfare così il buon vecchio senso comune!

«Perché, se trionfasse "qualcos'altro" non si chiamerebbe senso comune?»

143

Al calzolaio di Apelle si può lasciar giudicare la scarpa: è un esperto nel campo.

E una scarpa dipinta è in qualche relazione con la scarpa vera.

Ma se Apelle avesse risposto: «Sì, ma a me non interessava una corrispondenza così realistica con la scarpa vera. Se c'è qualche incongruenza tra la scarpa dipinta e quella vera non importa». In questo caso il calzolaio non dovrebbe che tacere? Non dovrebbe esprimere giudizi? Cioè pensare? Perché giudicare è pensare.

144

A chi ha passato la sua vita sui quadri, piuttosto che sulle scarpe, a lui sarà concesso un giudizio generale.

145

Una bottiglia potrebbe essere dipinta in una infinità di modi, figurati il mondo!

146

«Guarda che non è ancora stato detto tutto!»

147

Cosa ne penseremmo di un pittore che dipingesse sempre lo stesso quadro? (Per quanto sia bello quel quadro).

thoughts).

Thinking is also: choosing these two examples in order to operate a distinction on thought.

141

Regarding what came before them, a lot of people seem to say: «I accept everything, except the criterion that determined it».

But isn't that like accepting nothing?

142

How sad, to see good old common sense succeed like this!

«Why, if "something else" were to succeed, wouldn't it be called common sense?»

143

Apelles' shoemaker can be left to judge the shoe: he is an expert in the field.

And a painted shoe somehow relates to a real shoe.

Yet if Apelles had replied: «Yes, but I wasn't interested in such a realistic match with the real shoe. It doesn't matter if there is any incongruence between the painted shoe and the real one». In this case, shouldn't the shoemaker remain silent? Should he not express judgements? Namely, think? Because to judge is to think.

144

A universal opinion will be granted to those who have spent their life on paintings rather than on shoes.

145

A bottle can be painted in an infinite number of ways, imagine the world!

146

«Look. Everything has not been said yet!»

147

What would we think of a painter who always paints the same picture? (No matter how beautiful the painting may be).

lo "pretendo" la diversità che trovo tra un autoritratto giovanile e uno senile di Rembrandt. Prova a immaginare se Rembrandt si fosse ritratto sempre nello stesso modo. Ti sembra una cosa possibile? Eppure, guardati bene intorno, molti riescono a dipingersi "sempre nello stesso modo".

148

E io pretendo la diversità che trovo tra un autoritratto di Rembrandt e uno di Van Gogh. Ma attenzione, non pretendo la "diversità"; pretendo la diversità nell'"autoritratto".

149

Differenza nell'eguaglianza.

Lo scontato imprevedibile. La novità nel vecchio.

150

Una principessa deve inviare un suo ritratto a un lontano promesso sposo.

Cosa chiederà al pittore che la deve ritrarre? Non vorrà, sì, un ritratto che esprima somiglianza (mettiamo che la principessa sia "non molto bella" ma che esprima anche, in qualche modo, ciò che di "bello" c'è nel suo viso, ciò che di bello si può intravedere non fosse che per pochi minuti al giorno? (Come sono e come vorrei essere).

Insomma, realismo, sì, ma anche risalto degli aspetti "belli" per quanto poco perspicui? il giorno che dovesse incontrare il promesso sposo, non chiederà al proprio comportamento di ottenere la stessa cosa che il pittore doveva ottenere dalla combinazione dei colori? Questo esempio vorrebbe dimostrare un tipo di setaccio che deve passare il "valore".

I "demand" the diversity I find between an early and a late self-portrait of Rembrandt. Try to imagine what it would be like if Rembrandt had always portrayed himself in the same way. Does this seem possible to you? But have a good look around yourself; a lot of people manage to portray themselves "always in the same way".

148

And I demand the diversity I find between a self-portrait by Rembrandt and one by Van Gogh. Attention though, I don't demand "diversity"; I demand diversity in the "self-portrait".

149

Diversity in equality.

The unforeseeable foregone. Novelty in the past.

150

A princess must send a portrait of hers to her far-off betrothed.

What will she ask the painter who will portray her? Will she not want a resembling portrait (let's assume that the princess is "not very pretty"); yet one that will also portray in some manner or another what "beautiful" traits may be found in her face, what beautiful traits one may perceive even if for only a few minutes a day? (What I look like and what I'd like to look like).

In short, realism; yes, but also emphasis of her "beautiful" traits, no matter how imperceptible they may be? And the day she meets her betrothed, will she not require her demeanour to achieve the same results the painter achieved in combining his colours? This example wishes to prove the typical sifting process "value" must go through.

Se io penso alla "pittura" m'immagino una sequenza secolare, qualcosa del genere: Duccio, Angelico, Raffaello, Rembrandt, Goya, Renoir... A me è molto più utile che una sequenza come: Picasso, Mondrian etc. Questa è troppo vicina nel tempo, meno credibile, più aleatoria dell'altra che invece è più sicura, consolidata, ramificata. Se io per dipingere usassi la seconda sequenza, allora dovrei almeno poter avere in mente dei quadri precisi dicendo: 1210, 1220, 1230, e così via, fino a oggi.

Ma chi è il pittore in grado di fare questo? Forse c'è qualche storico dell'arte.

E perché non: 1200, 1201, 1202 etc.?

152

Nuovo è un arco che va da "leggermente diverso" a "radicalmente diverso".

È difficile intendersi su cosa significhi "leggermente diverso". Se io scalfisco un millimetro di colore da un angolino della Primavera del Botticelli, il quadro sarà "leggermente diverso"?

Per noi uomini il quadro sarebbe lo stesso; si potrebbe parlare di "impercettibile differenza".

E qual è il confine tra "radicalmente diverso" e "diverso"?

Si potrebbero fare qui innumerevoli esempi (io non ne ho voglia) per arrivare poi alla conclusione che nuovo è una parola di difficile definizione se non la si può applicare a qualche situazione specifica.

153

Il nuovo è determinato logicamente.

154

Che differenza c'è tra un quadro e la sua riproduzione fotografica? Quella che c'è

When I think about "painting" I imagine a secular sequence; something like: Duccio, Fra Angelico, Raphael, Rembrandt, Goya, Renoir... I find it much more helpful than a sequence like: Picasso, Mondrian, etc. The latter is too recent, less credible, more uncertain than the other, which is, on the other hand, sounder, more established, ramified. If I were to use the second sequence to paint, then, at least, I should be able to picture in my mind specific paintings, say: 1210, 1220, 1230, and so on up to the present.

But is there a painter able to do this?

Maybe some art historian.

And why not: 1200, 1201, 1202, etc.?

152

"New" is a range that goes from "barely different" to "radically different".

It's difficult to agree on the meaning of "barely different". If I scratch a millimetre of paint on a corner of Botticelli's Primavera, will the painting be "barely different"?

For us humans, the painting would remain the same; we might talk of an "imperceptible difference".

And where does the boundary between "radically different" and "different" lie?

I could provide countless examples here (but I don't want to) to come to the final conclusion that the word "new" is difficult to define if we cannot apply it to a specific situation.

153

Novelty is established through logic.

154

What difference is there between a painting and its photographic reproduction? The

tra una immagine e una immagine a cui corrisponde contemporaneamente il suo oggetto.

155

La macchina fotografica è come se disponesse di un senso e uno solo: la vista; la cinepresa ne ha due, ha anche l'udito. Immagina che il "progresso" continui e che si arrivi a fare una macchina che, oltre a vedere e a sentire, immagina, pensa, ricorda, gioisce, soffre, giudica, spera... Certo la sua comunicazione sarà più espressiva, più coerente, più vera... di quella di una macchina fotografica.

156

Uno dice: «Ma dietro la macchina c'è l'uomo». Perché, c'è una macchina dietro la quale non ci sia l'uomo?

Prova a cercarla!

157

L'uomo può, invece, "fare", stando dietro soltanto a se stesso. «Ma chi sta dietro a se stesso?» Riesci a pensare a nient'altro che al pensiero? (È lui l'"essere" che sta dietro l'"essente"?)

158

«Io ho un corpo».

Ma state insieme, no?

159

«Sì, è vero. Ma qualche volta (per esempio prima di addormentarmi, quando, sia con gli occhi aperti che chiusi, è tutto nero e il corpo in una posizione di riposo quasi non si sente più) è come se non stessimo insieme. Come se mandassimo in licenza il corpo; allora è come se ci fosse solo il pensiero».

160

Il "riconoscimento" si manifesta col riconoscimento.

same difference that exists between an image and an image to which an object corresponds concurrently.

155

A camera is as if it had only one sense: sight; a movie camera has two; it also has hearing. Lets imagine "progress" goes further and that we reach a point where we manage to produce a machine that, besides seeing and hearing, imagines, thinks, remembers, rejoices, suffers, judges, hopes...

Of course its communication will be more expressive, more coherent, more real... than that of a camera.

156

Someone may say: «But behind the camera there is a man». Why, is there a machine behind which there isn't a man?

See if you can find one!

157

On the other hand, Man can "do things" staying behind himself alone. "But who stays behind himself?" Can you think of anything other than thought? (Is it the "being" behind the "being"?)

158

«I have a body».

But you live together, don't you?

159

«Yes, that's true. But at times (for example before falling sleep, when, both with my eyes open or shut, everything is pitch black and my body is in a resting position that I can barely feel it) it's as if we were not one. As if I dismissed my body; then it's as if only thought existed».

160

"Recognition" is displayed through recognition

Se dicendo che Raffaello è un grande pittore mi sto sbagliando, potrò dire che mi sono sbagliato? Non dovrei mettere in discussione "tutti i pittori", allora? A che cosa applichi tu "sicuramente bello"? Io non mi sono mai domandato se le opere di Raffaello fossero belle; le ho sempre considerate fondamenti su cui costruire il "bello".

Qualcosa è da misurare, qualcosa non si misura più, serve a misurare.

Io non credo che improvvisamente la mia mano getti via questa penna e staccatisi dal torso se ne voli via, attraverso la finestra, lontano lontano. Né credo che l'Auriga di Delfi sia una brutta scultura. Al contrario, l'Auriga di Delfi mi serve per poter applicare la parola "bello".

«Moore (non il filosofo, ahimè) fa delle belle sculture».

Su cosa ti sei basato per dare questo giudizio?

«Sul fatto che Brancusi ha fatto delle belle sculture». E nel dare questo, di giudizio?

«Su una recente teoria dell'arte. Una teoria dell'arte che prevede come suo sviluppo logico un continuo dissolvimento, disfacimento, delle "forme naturali". Una teoria analoga a una progressiva cecità. Come se quello che si vede si vedesse sempre peggio, sempre peggio...»

La storia dell'arte vista come analoga alla storia personale di un dato pittore che cominci a dipingere da bambino immagini rozze e primitive, arrivi a un realismo "classico" e poi, affetto da progressiva cecità, dipinga immagini sempre più incoerenti fino

If I were wrong in saying Raphael is a great painter, could I say that I was wrong? Shouldn't I question "all painters" then? What do you apply "definitely beautiful" to? I have never asked myself if the works of Raphael were beautiful; I have always considered them foundations to build "beauty" upon.

Some things need to be assessed; some things are no longer assessed, they are used to assess.

I don't believe my hand will suddenly throw away this pen and that, released from my body, it will fly out of the window, in the distance. Nor do I believe the Charioteer of Delphi is an unattractive sculpture. On the contrary, I use the Charioteer of Delphi to apply the word "beautiful".

«Moore (alas, not the philosopher) makes beautiful sculptures».

What have you based this judgement on?

«On the fact that Brancusi made some beautiful sculptures». And in expressing this judgement?

«On a recent theory of art. A theory of art that envisages a continuous disintegration, a breaking down of "natural shapes" as its logical evolution. A theory similar to progressive blindness. As if what we see, we see ever more worse and worse...»

The history of art is understood similarly to the personal history of a given painter who begins painting rough and primitive images as a child, reaching a "classic" realism, and then, affected by progressive blindness, paints more and more incoherent images until the

a non corrispondere più a ciò che si vede.
Un pittore sarà "bravo" se si troverà in
un momento di questa sequenza.

165

Ma è possibile? Visto che la storia dell'arte è
parallela alla storia naturale devo chiedere:
stiamo diventando sempre più ciechi?

166

«Io voglio essere sempre più cieco».
«Io voglio vederci sempre meglio».
Metti che ti fossero date come due
possibilità tra cui scegliere.

167

«Raffaello era un grande pittore». Sicuro!
«Pollock era un grande pittore». Forse!

168

«Ma Pollock era cieco?»
«Ma Raffaello era cieco?»

La prima domanda può avere un senso, la
seconda no.

169

Il "vedere" ci è dato, una teoria si può apprendere.

170

Del "vedere" non si dubita, si può dubitare
di una teoria.

171

Una teoria può (diabolico) arrivare a
sovrapporsi alla realtà.

172

«Bello da duemila anni».
«Bello da cinquecento anni».
«Bello da cent'anni».
«Bello da cinque minuti».

Vuol dire qualcosa l'ultima proposizione?

173

Il differenziarsi deve essere logico.

*no longer correspond to what one sees.
A painter will be "clever" if he fits in a
moment of this sequence.*

165

*But is this possible? Given that history of art
is parallel to natural history, I must ask: Are
we becoming ever more blind?*

166

*«I want to grow ever more blind».
«I want to see better and better».*

*Assume that you were given these two
options to choose between.*

167

*«Raphael was a great painter». Sure!
«Pollock was a great painter». Maybe!*

168

*«But was Pollock blind?»
«But was Raphael blind?»*

*The first question might make sense, the
second no.*

169

"Seeing" is a gift, a theory can be learned

170

*We don't doubt "seeing", we can doubt a
theory.*

171

*A theory can (diabolical) reach the point of
superimposing itself on reality.*

172

*«Beautiful since two thousand years ago».
«Beautiful since five hundred years ago».
«Beautiful since one hundred years ago».
«Beautiful since five minutes ago».*

Does the last proposition mean anything?

173

The process of differentiation must be logical.

Un giorno a un certo pittore viene in mente che, anche se nessuno l'ha mai fatto, si potrebbe dipingere un paesaggio sotto la neve, o un notturno...

Un altro vede il quadro e dice: «Però, non ci avevo mai pensato!»

Qualcuno è in grado di dipingere la differenza di luce che c'è in un paesaggio, mettiamo, tra mezzogiorno e mezzogiorno e dieci?

Qui sembra che la differenza non sia percepibile (ancora) all'occhio; mentre è percepibile la differenza che c'è tra mezzogiorno e mezzanotte. Ci sono pittori che hanno indagato quelle differenze (vedi Monet).

Ci sono momenti che chiamiamo aurora, alba, mattina, mezzogiorno etc., ma abbiamo la parola (o la capacità) di definire quel momento compreso tra le due e le due e un minuto?

È definibile, è esprimibile?

La tua memoria, generalmente, funziona come la storia: di pittori (e di tutto il resto) del tuo secolo ne conosci una gran quantità, del secolo passato un po' meno, di quello prima ancora meno e così via. Più indietro vai e meno nomi (e tutto il resto) trovi. Se consideri tutto questo, pensando male, incorri nell'errore di sopravvalutare la tua epoca (quella in cui vivi).

Sei molto condiscendente con i tuoi contemporanei e molto severo con gli antichi.

One day a certain painter is struck by the thought that, despite it never having been done, one could paint a landscape under the snow, or at night...

Another painter looks at the painting and says: «Oh, It never occurred to me!»

Is anyone able to paint the difference in light that occurs in a landscape, let's say, between midday and 10 past midday?

Apparently the difference here is not (yet) perceivable to the eye, while the difference between midday and midnight is. There are painters who have investigated these differences (for example: Monet).

There are moments we call dawn, daybreak, morning, midday etc., but do we have a word for (or the capacity to define) the specific moment contained between two o'clock and a minute past two?

Is it definable, is it expressible?

Generally speaking, your memory works like history: you know a great deal about the painters (and all the rest) of your century, a bit less about those of the past century, even less of those of the century before that and so on. The farther back you go, the fewer names (and all the rest) you find. If you consider all this incorrectly, you may run into the mistake of overrating your time (the one you live in).

You are very condescending with your contemporaries and very strict with the forerunners.

181

Come essere benevolo verso i propri difetti e severo con quelli degli altri.

182

Del Duecento, così, a memoria, sai dirmi più di tre o quattro grandi pittori? Ma, tu che la sai lunga, me ne sai dire almeno cinquanta del nostro secolo!

183

Qualcuno dice: «I sassi li ha fatti Dio (già, tu sei in grado di leggerne la firma) e quindi sono più belli del David di Michelangelo».

Qui tu ti servi di quest'immagine per giustificare magari qualcuno che fa delle sculture informi. Se la pensassi come te non dovrei convenire che allora anche Michelangelo l'ha fatto Dio e che quindi il sasso lavorato da lui (Michelangelo) è un ulteriore, avanzato stato del sasso? E a quest'ulteriore stato del sasso non dovrò dare un ulteriore valore estetico? Il sasso è bello, il sasso David è ancora più bello.

184

Ma se i sassi (e tutto il resto) sono belli perché li ha fatti Dio, allora cos'è che è "brutto"? Quello che è meno bello? Il sasso in rapporto al sasso David?

185

Un mio interesse: un ulteriore passo avanti nella "definizione".

«Un passo avanti verso dove?»

Te l'ho detto, verso la conoscenza e la sua espressione.

186

Conoscere è poter prevedere.

187

Poter prevedere è poter programmare il futuro. Un Dio potrebbe essere qualcuno in grado di conoscere tutti i futuri possibili.

181

It's like being benevolent towards one's own defects and strict with those of others.

182

Can you name, from memory, three or four great painters of the thirteenth century just like that? But, being so smart, you can name at least fifty of our century!

183

Someone says: «God made stones (sure, you're able to read his signature) and therefore they are more beautiful than Michelangelo's David». In this case you use this image maybe to justify someone who makes shapeless sculptures. If I were to agree with you, shouldn't I then claim that God made Michelangelo and that therefore the stone worked by him (Michelangelo) is a further, advanced state of a stone? And shouldn't I award a further aesthetic value to this further state of a stone? A stone is beautiful, the David stone is even more beautiful.

184

But if stones (and all the rest) are beautiful because God made them, then what is "unattractive"? That which is less beautiful? A stone compared to the David stone?

185

An interest of mine: a further step forward in the "definition" process.

«A step forward towards where?»

I told you, towards knowledge and its expression.

186

To know is to be able to foresee.

187

To be able to foresee is to be able to plan the future. A God could be someone capable of knowing every possible future.

(Dato che... allora..).

188

Quello che dipingi non è legato al grado della tua vista?

Vedere ha tanti gradi.

Anche un cane vede.

189

Evoluzione della storia dell'arte come disfacimento progressivo della forma, come progressiva cecità, oppure come continuo accrescimento del "vedere"?

190

Si dice che in Russia, in questo secolo, si sia fatta della cattiva pittura.

Perché (ma qualcuno c'è che si sarà svincolato) si è seguita una teoria (ideologia) e non il "vedere".

191

Sembra che il pensiero possa interrogarsi. Chi chiede, chi risponde?

Per esempio, io mi "guardo intorno" e su tutto sovrappongo un punto interrogativo. Qui il punto interrogativo vuol dire: «Che cosa è?»

Ma chi è che risponde? Lo stesso che ha posto la domanda? Certo che, se non è lui, è qualcuno molto vicino a lui. Anzi, è talmente vicino che credo sia lo stesso.

Ma la risposta, da "chi" sarà certificata di falsità o verità? Curioso, ci sarebbe "qualcuno" che si diverte a vedere, interrogarsi sul vedere, risponderci all'interrogarsi sul vedere.

Ma chi sigilla di falsità o verità la risposta? ancora la stessa persona?

192

"Definizione" è una pallida, evanescente espressione della "definizione".

(Given that... then...).

188

Isn't what you paint related to your degree of sight?

Seeing has many degrees.

Even a dog sees.

189

The evolution of the history of art as a progressive demolition of shape, as a progressive blindness, or as a continuous enhancement of "seeing"?

190

Some people say that Russia has produced poor painting this century.

Because (yet there must be someone who was not aligned) they followed a theory (ideology) instead of "seeing".

191

It seems that thought can question itself. Who asks, who replies?

For example, I "look around myself" and I superimpose a question mark on everything. In this case the question mark stands for: «What is it?»

But who is it that replies? The same person who asked the question? Of course if it's not him, it's someone very close to him. Or rather, he's so close that I believe he is the same person.

But "who" will certify the falsehood or truth of the answer? It's curious, there might be "someone" who enjoys seeing, questioning his seeing, replying to his questioning his seeing.

But who seals the falsehood or truth of the answer? Still the same person?

192

"Definition" is a faint, evanescent expression of "definition".

193

Se conosci il criterio allora conosci anche il giudizio non espresso.

194

Sassi ce n'è tanti, David pochi.

195

Il sasso sta a fondamento del David?

196

Un quadro, una proposizione sono figli dello stesso processo.

197

Criterio e giudizio si compenetrano.

198

Ma se il desiderio di Michelangelo si avverasse («Perché non parli?»), il David non sarebbe ancora più bello? (Straordinario!) Pensaci bene!

199

Allora chissà, se tutti gli scultori facessero statue "così", chi fosse in grado di fare "soltanto" il David sarebbe un cattivo scultore.

200

"Sensibile" come lo si dice di una antenna.

A indicare una spontanea, facile, connaturale, intrinseca ricettività.

Ma da dove arriva quello che si riceve?

Dov'è che si trasmette?

È possibile? Il luogo dove si trasmette è lo stesso in cui si riceve?

Ma se sono nello stesso posto, perché trasmettere, perché ricevere?

Non è già detto, già ascoltato?

O si sta svolgendo, si dice, si ascolta, sta dicendosi, si sta ascoltando?

201

Allora non sarebbe il caso di chiedere perché, dal momento che non s'è ancora detto tutto, ascoltato tutto.

193

If you know the criterion, then you also know the unexpressed judgement.

194

There are many stones, few Davids.

195

Are stones a foundation of David?

196

Both, a painting, a proposition, are the offspring of the same process.

197

Criterion and judgement permeate each other.

198

But what if Michelangelo's wish came true («Why don't you speak?»), wouldn't David be even more beautiful? (Exceptional!) Think carefully!

199

Then who knows, if all sculptors produced statues "like this", the person capable of "only" producing David would be a poor sculptor.

200

"Sensitive", as said about an antenna.

Used to indicate a spontaneous, straightforward, innate, intrinsic receptivity.

But where is what we receive coming from?

Where is the transmitting done?

Is it possible? Is the place where the transmission comes from the same one where it is received?

But if they are in the same place, why transmit, why receive?

Isn't it already said, already heard?

Or is it in progress; we say, we listen; we are saying, we are listening?

201

Then wouldn't it be the case to ask why, given that everything has not been said yet, has not been heard yet.

Immagina una antenna che nel tempo che va da uno a dieci aumenti in progressione la sua ricettività da 0 a X, dove X rappresenta l'apice del "buon ascolto". Immagina anche di poter estrapolare dei momenti singoli di quel tempo, per dare un giudizio (è implicito che sai cos'è X). Per esempio hai il 7 e dirai: «È già un buon ascolto, ma non ci siamo ancora». Hai il 3 e dirai: «C'è di peggio, ma proprio non ci siamo». Hai l'1 e dici: «Non si sente niente!»

Con un quadro devi fare lo stesso (anche se il suo momento X non ci è così ben noto; ma sospetto).

L'uomo è l'antenna e un suo quadro o una sua proposizione sono momenti "singoli".

203

Ma l'analogia, l'esempio, per esprimere un concetto, per rafforzarlo, affermarlo, chiarirlo etc., quanto valgono?

Una volta espresso, il solo concetto non basta? Non posso lasciare a te analogie ed esempi?

Ma a qualcuno, che non ha mai visto una arancia e che però conosce tutti gli altri frutti, se dovessi spiegare (metti che ce ne sia bisogno) che cos'è, non dovrei fare degli esempi, delle analogie? «Immaginati un mandarino: è un po' più grande e un po' meno dolce, non come il pompelmo, è più dolce, ma è quasi grande uguale etc.»

Voglio dire, per mezzo di questi esempi non mi spiegherei meglio che con la proposizione "frutto di color arancio" o con un quadro che rappresenta una arancia?

204

Qualcuno, che avesse limitato il suo campo

Imagine an antenna that in a lapse of time ranging from one to ten, progressively increases its receptivity from 0 to X, where X represents the peak of "high quality sound". Then imagine it's possible to extrapolate single moments from this time period, in order to allocate judgements (it is implicit that you know what X is).

Let's say you're at 7 and you say: «It's already high quality sound, but we're not quite there». You're at 3 and you say: «It could be is worse, but we certainly are not there yet». You're at 1 and you say: «I can't hear anything!»

You should do the same with a painting (even if its moment X is not so evident, though it may be surmised). Man is the antenna and his paintings or propositions are "single" moments.

203

But how much is an analogy, an example used to explain a concept, to reinforce it, to affirm it, to clarify it, etc., worth?

Once expressed, isn't the concept alone enough? Can I not leave analogies and examples to you?

But if I had to explain (supposing there were a need for it) what an orange is to someone who has never seen one and who, however, knows all the other fruits, wouldn't I have to provide examples, analogies? «Imagine a tangerine, its a bit bigger and a little less sweet, not like a grapefruit, it's sweeter, but it's almost as big, etc.»

What I mean to say is, wouldn't I explain myself better through these examples than with the proposition "an orange-coloured fruit" or with a painting portraying an orange?

204

Would someone who limited his field

d'azione nella pittura nel dipingere soltanto dei paesaggi, potrebbe dipingere tutti i paesaggi del mondo?

Preciso meglio la domanda: qualcuno, dotato di tutti i sensi come la maggioranza delle persone, e che facesse il pittore, e che intendesse per pittura una specie di riproduzione, su superficie piatta, attraverso la mescolanza di colori, di un particolare campo visivo, potrebbe riprodurre tutti i campi visivi che venisse ad avere? Non dovrebbe per forza scegliere? E la sua scelta non sarà il frutto, il risultato di un criterio?

Ma allora tu puoi risalire al criterio!

205

Se un fatto è un prodotto logico, da esso si dovrebbe poter risalire alle ragioni che lo hanno determinato.

Certo bisognerebbe avere a disposizione "tutti i dati" di quel fatto. Più dati avrai più vicino sarai al criterio.

206

Mettiamo che Dio abbia voluto privilegiarmi («Tu sarai uomo, ma con un po' più di Me di quanto non abbiano gli altri uomini»).

Ma questo come si manifesterebbe? «Potrei volare». Ma non sarebbe una caratteristica "troppo" speciale?

«Potrei essere il più veloce».

Ma allora sarei un campione di atletica! «Potrei inventare o scoprire qualcosa di straordinario».

Ma che cosa, un mezzo per andare dalle parti di Sirio in pochi giorni?

Non dovrebbe essere una scoperta o una invenzione (etc.) che sta in un rapporto "logico" con ciò che la precede?

207

«Potrei fare dei quadri meravigliosi».

of action in painting to portraying only landscapes be able to paint all the landscapes in the world?

To phrase this question more precisely: could someone endowed with all five senses, like the majority of us, who is a painter, and who sees painting as a kind of reproduction of a particular view on a flat surface through a combination of colours, reproduce all the views he sees? Wouldn't he necessarily have to choose? And wouldn't his choice be the outcome, the result of a criterion?

But then you can go back to the criterion!

205

If a fact is a logical product, starting off from it we should be able to trace the reasons that determined it.

Of course you would need to have "all the data" on that fact. The more data you have, the closer you'll be to the criterion.

206

Let's assume God wished to privilege me («You will be man, but with a bit more of Me than the others.»).

But how could this show? «I might be able to fly». But wouldn't this be "too" special a characteristic?

«I could be the fastest man on earth».

But then I would be an athletics champion! «I might invent or discover something exceptional».

Yes, but what? A way to reach the surroundings of Sirius in a few days?

Shouldn't this discovery or invention (etc.) have a "logical" relationship with what precedes it?

207

«I might produce marvellous paintings».

Ma meravigliosi come? Come sarebbe un quadro così?

208

Dio dovrebbe manifestarsi (per credere in Lui) in modo illogico.

209

Il miracolo è illogico.

210

Il "logico" è il miracolo!

211

Piuttosto il miracolo (se mai vi assistessimo) dovrebbe essere considerato una manifestazione del diavolo.

212

Se fossi dotato di poteri soprannaturali e dipingessi quel cesto di frutti, come verrebbe il quadro? Te ne accorgereesti, dei miei poteri soprannaturali? (Io non riesco a immaginarmi niente; che so, un quadro che cambia colore, ora il rosso diventa verde, il verde diventa nero etc. Oppure un quadro che vola, che parla...)

213

Il soprannaturale è un fantasma del naturale.

214

«E se domani il sole non sorgesse? No, dico, se io mi svegliassi e il sole si fosse fermato sull'altro emisfero?» Ma potremmo farci qualcosa noi?

215

Davanti a un fenomeno soprannaturale avrei un comportamento naturale. Se il "soprannaturale" si manifesta diventa "naturale".

216

La parola "soprannaturale" rappresenta una probabilità illogica.

Se il "soprannaturale" si manifesta empiricamente diviene una probabilità logica: l'una tantum del sistema.

But marvellous in which way? What would such a painting be?

208

God should reveal himself (in order to believe in Him) in an illogical way.

209

A miracle is illogical.

210

"Logic" is the miracle!

211

Rather, a miracle (if we ever witnessed it) should be considered a sign of the devil.

212

If I had supernatural powers and were to paint that basket of fruit, what would the painting look like? Would you perceive my supernatural powers? (I can't imagine anything; maybe a painting that changes colours, red now becomes green, green becomes black, etc. Or a painting that flies, that talks...)

213

The supernatural is a ghost of the natural.

214

«And what if the sun were not to rise tomorrow? I mean, if I were to wake up and the sun had stopped in the other hemisphere?» But is there anything we could do about it?

215

Before a supernatural phenomenon I would act naturally. If the "supernatural" reveals itself it becomes "natural".

216

The word "supernatural" represents an illogical probability.

If the "supernatural" reveals itself empirically, it becomes a logical probability: the exception to the system.

Un nulla (la tela bianca, non come materia ma come assenza del quadro) che può divenire. Io sono l'intermediario.

Un nulla che coesiste all'interno di "qualcosa" che comprende "me", il quale può dare presenza a quell'assenza, essere a quel nulla, voce a quel silenzio. Quell'essere, quella presenza, non saranno l'espressione di quel rapporto, tra quel me in quel qualcosa?

E quel me non ci è dato di sapere che ha una durata?

Beh, sì, questo è uno degli aspetti di quel rapporto.

Del redigere una descrizione di fatti si usa dire "fare rapporto".

Ma qui si "fa rapporto" mentre i fatti avvengono e mai dopo.

E in cronaca diretta, e non sai mai come vanno veramente a "finire le cose".

Un giorno vado in Paradiso dove mi spiegano le cose per bene, poi tornato sulla terra mi comporto di conseguenza: te ne accorgeresti?

Me nel qualcosa: «Adesso ti dico com'è».

Un giudizio: una pesata. Metti un po' d'aggettivi da una parte, un po' nell'altra e poi vedi il risultato.

A nothing (a white canvas, not conceived as matter but as the absence of a painting) that can come to be. I am the intermediary.

A nothing that co-exists within "something" that includes "me", which can give presence to that absence, existence to that nothing, voice to that silence. Will that existence, that presence, not be the expression of that relationship, between that me and that something?

And don't we know that that me has a duration?

Well, yes, this is one of the aspects of that relationship.

The description of events is usually called "reporting".

But in this case the "report" is made while the events are taking place and never afterwards.

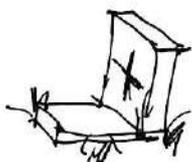
It is live news, and you never really know how "things will end up".

One day I go to Heaven where things are well explained to me, then back on earth, I behave consequently: would you notice it?

Me in something: «Now I'll tell you what it's like».

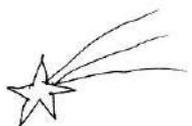
A judgement: a weighing. Put a few adjectives on one side, a few on the other and then look at the result.

Dipingere è anche: indirizzare l'immaginazione.
Se dipingo questo



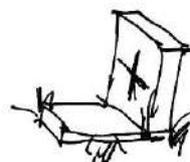
tu pensi in un certo modo.

Se io dipingo questo



pensi in un altro modo.

Painting is also: directing imagination. If I paint this



you think in a certain way.

If I paint this



you think in another way.

Se tu mi dici: «Ho visto tizio» indirizzi la mia immaginazione verso tizio.

224

Tu vedi un mio paesaggio; ci vedi dei fichi d'India, l'Etna, qualcosa che ti fa venire in mente la Sicilia... La Sicilia come luogo che mi ha dato i natali e le cui immagini si trovano nel mio pensiero. Qui ci si deve fermare, oltre non si può andare: è da lì che è partito il quadro.

225

Se ti attieni al vedere non ti sbaglierai.

Segui una "teoria del vedere"? La "teoria" passa, il "vedere" resta.

226

Leonardo e un leonardesco: il primo esprime il suo "vedere", il secondo si esprime per mezzo del "vedere" del primo.

Uno coglie certi aspetti del "vedere", l'altro coglie certi aspetti del "vedere" del primo.

Non si può parlare di un "vedere vero" e di un "vedere falso" qui?

If you tell me: «I saw a so and so», you are directing my imagination towards so and so.

224

You see one of my landscapes; in it you see some prickly pear cactuses, mount Etna, something that makes you think of Sicily... Sicily as the land where I was born and whose images lie in my mind. We must stop here, we cannot go further; this is where the painting took off from.

225

If you stick to your sight you won't be wrong. Do you follow a "seeing theory"? "Theories" pass, "seeing" remains.

226

Leonardo and a Leonardo student: the first expresses his "vision", the second expresses himself through the former's "vision".

One gathers certain aspects of his "vision"; the other gathers certain aspects of the former's "vision".

Can we not speak of a "true vision" and of a "false vision" in this case?

Qualcuno ha un rapporto diretto con la realtà, un altro vede come attraverso uno o più vetri colorati. Non si può parlare di un "vedere male" (troppi vetri colorati) e di un "vedere chiaro" (niente più tra me e il veduto)? E questo "vedere chiaro" non dovrò chiamarlo "originale"?

227

Il fondamento è comune, l'espressione non può esserlo.

228

1. «Io, Salvo, sono il primo uomo a essere sceso sulla Luna».
2. Sono una proposizione e un disegno dotati di senso?

229

È la natura che sta a fondamento dell'opera d'arte? Ma perché specificamente dell'arte? Non starebbe a fondamento di tutto?

Il fondamento dei fondamenti.

230

«Ma è proprio vero che io ho vissuto fino ad ora? Non è un sogno? Non potrebbe darsi che mi sia svegliato stamattina credendo di ricordare tutto quello che ricordo?»

Facciamo finta che uno morendo rinasca immediatamente e poi venuto di nuovo a morire rinasca di nuovo immediatamente e così via arrivando a un certo momento a nascere nel 125.000 dopo Cristo.

E che un altro invece, morendo, vaghi con la sua anima di qua e di là, finché non decide di rinascere nel 125.000, e così entra nel ventre di una donna, nel culmine dell'amore, per farsi generare. Beh, non sarà costui un uomo del 125.000? Non avrà in sé la memoria genetica di tutte le generazioni avvicendatesi fino ad allora? Che cosa dovrebbe distinguerlo dall'altro?

One has a direct relationship with reality, the other sees as if through coloured glasses. Can we not speak of "poor sight" (too many coloured glasses) and "clear sight" (nothing between me and what is seen)? And shouldn't I call this "clear sight" "original"?

227

Foundations are common, expressions cannot be common.

228

1. «I, Salvo, am the first man to have landed on the Moon».
2. Do this proposition and this drawing make any sense?

229

Is nature the foundation of a work of art? But why specifically of art? Shouldn't it be the foundation of everything?

The foundation of foundations.

230

«But is it really true that I have lived until now? Is it not a dream? Could it not be that I woke up this morning thinking I remember everything I remember?»

Let's pretend someone dies and is reborn immediately after and that he dies again and is again immediately reborn and so on, up to a certain point when he is born in 125,000 A.C.

Let's also pretend that someone else dies and, in this case, his soul roams here and there until he is born again in 125,000, and thus ends up procreated in the womb of a woman, during a climax of love. Well, won't this man belong to the 126th century? Will he not bear the genetic memory of all the generations that have come before him? What should differentiate him from the other man?

Ma il "vedere" è mai limpido?

Veramente limpido?

«Ma tu cosa intendi per "veramente limpido"?
"Più limpido" o "di più non si può"?»

"Più limpido" mi dice qualcosa, ma "di più non si può" niente.

232

Quali sono gli occhi che vedono il dardo nel sasso? Sono gli stessi occhi che vedono il bello nell'oggetto, il bene nel fatto.

233

Non «se non posso vederlo non c'è», ma «se non posso pensarlo non c'è».

234

Se posso vederlo è perché posso pensarlo.

235

Se lo vedessi e non lo pensassi, non sarebbe il buio più pesto?

236

Leonardo è un grande pittore, al di fuori del fatto che sia vero o falso.

Non è scritto sulla sabbia, ma inciso su granito.

237

Dipingere qualcosa che assomigli a Leonardo, come l'autoritratto di Leonardo assomiglia a Leonardo.

238

Una notte (miracolo!) vengo trasportato su un lontano pianeta; qui ho un certo tempo per osservare, per fare esperienza.

Poi torno, mi risveglio e racconto a tutti quello che mi è successo, che c'è un pianeta così e così etc. Per quanto ricca sia la mia descrizione, "qualcuno" c'è che mi crederà?

Ma se succede che un secondo, un terzo, un millesimo ha la mia stessa esperienza,

But is "seeing" ever clear?

Truly clear?

*«But what do you mean by "truly clear"?
"Clearer" or "you can't go beyond"?»*

"Clearer" means something to me, but "you can't go beyond" means nothing.

232

Which eyes see the reflex in a stone?

They are the same eyes that see beauty in an object, goodness in a fact.

233

No, «If I can't see it, it doesn't exist», but «if I can't think of it, it doesn't exist».

234

If I can see it, it's because I can think of it.

235

If I saw it and couldn't think of it, wouldn't it be like the pitchest dark?

236

Leonardo is a great painter, regardless of the fact that this may be true or false.

It isn't written in the sand, but engraved in granite.

237

To paint something similar to Leonardo, just as Leonardo's self-portrait looks like Leonardo.

238

One night, (a miracle!) I am transported to a faraway planet; here I am given a certain amount of time to observe, to experience.

Then I get back, I wake up and tell everyone what happened to me, that there is a planet like this and this, etc. No matter how rich my description may be, is there "anyone" who will believe me?

But if a second, a third, a thousandth person were to have the same experience,

non comincerà a diventare più credibile la cosa? E se tutti hanno quell'esperienza, quel pianeta non farebbe parte del nostro vivere quotidiano?

Non si direbbero cose del genere:

«Ci sei già stato?»

«No, non ancora».

«Io? Eh, sì, parecchie volte».

«Sta scrivendo il racconto dei suoi viaggi».

«Ragazzi, ho visto qualcosa di cui nessuno di voi ha mai parlato!»

«Dice di aver visto qualcosa che nessuno di noi ha mai visto».

«C'è uno a cui è parso di aver visto qualcosa del genere».

«Lo so, guarda, quella è una cosa che hanno fatto tutti laggiù».

will the matter not begin to become more credible? And if everybody had that experience, would that planet not be part of our everyday life?

Wouldn't we say things like this:

«Have you already been there?»

«No, not yet».

«Me? Oh, yes, several times».

«He is writing a story on his journeys.»

«Hey guys, I've seen something none of you ever talked about!»

«He says he saw something none of us ever saw».

«There's someone who seems to have seen something of that kind».

«I know, listen, that's something everyone has done over there».

Biografia
Biography

Salvo (Salvatore Mangione) nasce a Leonforte in provincia di Enna il 22 maggio 1947.

Trascorre l'infanzia in Sicilia e nel 1956 si trasferisce con la famiglia da Catania a Torino dove, manifestando un precoce interesse per l'arte, visita la grande mostra di Francis Bacon alla Galleria d'Arte Moderna nel settembre 1962 e, nell'estate seguente, a soli sedici anni, partecipa con un disegno da Leonardo, raffigurante una testa di vecchio, alla 121a Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti. Dipinge e cerca di vendere ritratti, copie da Rembrandt e van Gogh, tele della più varia ispirazione, da Fontana a Chagall.

Tra il settembre e il dicembre 1968 è a Parigi, coinvolto dal clima culturale che si crea attorno al movimento studentesco. Rientrato a Torino, inizia a frequentare gli artisti della giovane generazione che operano nell'ambito dell'arte povera e che trovano un punto di riferimento nella galleria di Gian Enzo Sperone in piazza Carlo Alberto. Conosce Boetti, di cui diventa amico, Merz, Zorio, Penone e i critici Renato Barilli, Germano Celant e Achille Bonito Oliva.

Nel 1969 ha rapporti con i concettuali americani Joseph Kosuth e Robert Barry, incontra Sol LeWitt che comprerà in seguito alcune sue opere, tra le quali la lapide **Occupazione del sapiente letterato**. In estate compie un lungo viaggio in Afghanistan. Inizia lavori in cui sono già chiare le tendenze – la ricerca dell'io, l'autocompiacimento narcisistico, il rapporto con il passato e con la storia della cultura – che diventeranno nodi essenziali della sua ricerca successiva. Nella serie **12 autoritratti** inserisce con fotomontaggi il proprio volto su immagini tratte da giornali; compare in veste di operaio, guerrigliero,

Salvo (Salvatore Mangione) was born in Leonforte (province of Enna) on May 22, 1947.

After having spent his early childhood in Sicily, in 1956 he and his family move from Catania to Turin where, revealing a precocious interest in art, he visits the important exhibition on Francis Bacon held at the Galleria d'Arte Moderna in September 1962. The following summer, at only sixteen years of age, he participates in the 121st exhibition of the Società Promotrice di Belle Arti with a drawing after Leonardo, portraying the head of an old man. He paints and tries to sell portraits, copied from Rembrandt and van Gogh, and an assortment of variously inspired canvases, from Fontana to Chagall.

From September to December 1968, he is in Paris, drawn by the cultural climate that flourished around the student movement. Back in Turin, he begins to meet up with a group of young artists involved in the "Arte Povera" current that gather around Gian Enzo Sperone's gallery in Piazza Carlo Alberto. Here, he meets Boetti, with whom he will become friends, as well as Merz, Zorio, Penone and critics such as Renato Barilli, Germano Celant and Achille Bonito Oliva.

*In 1969, he has contacts with American conceptual artists Joseph Kosuth and Robert Barry, and he meets Sol LeWitt, who will subsequently buy some of his works, including the **Occupazione del sapiente letterato (Occupation of the wise man of letters)** tombstone. In the summer, he travels extensively through Afghanistan. He engages in works that already display key tendencies of his – the research for himself, narcissistic self-congratulation, relationships with the past and with the history of culture – that will become important themes of his subsequent research. In the **12 autoritratti (12 self portraits)** series, he uses photomontages to apply his face to*

guerrigliero, soldato americano, ufficiale nazista, ballerino, aviatore, partigiano russo; le possibilità di sostituzione e quindi di modificazione di ruolo moltiplicano le possibilità di rappresentazione di sé.

Queste fotografie vengono presentate al pubblico torinese il 7 febbraio 1970 alla Galleria Sperone, accanto ad alcuni quaderni di scuola in cui Salvo ha copiato con grafia infantile l'Inferno di Dante e alcune favole dei fratelli Grimm. In maggio, in occasione della personale alla Galleria Acme di Brescia, vengono esposte tre immagini di Salvo che benedice la città. L'ironia dell'azione e il richiamo ai soggetti religiosi della pittura antica si rinnovano nella **Benedizione di Lucerna** databile alla fine del mese, ora nella collezione del Kunstmuseum Luzern. In autunno fallisce un analogo progetto previsto per Monaco di Baviera e in dicembre chiude l'anno la prima mostra milanese, nella galleria di Françoise Lambert. Nell'invito è riprodotto l'**Autoritratto come Raffaello**.

Parallelamente ai lavori fotografici Salvo esegue lapidi in marmo su cui sono incise parole o frasi, quali **Idiota**, **Respirare il padre**, **Io sono il migliore**. Sono opere che, pur se maturate nel contesto dell'arte povera, mostrano nelle connotazioni monumentali e arcaizzanti un carattere del tutto peculiare e precorritore della sua futura ricerca. E del 1970 **Salvo è vivo**, oggi all'Australian National Gallery di Canberra, dell'anno seguente **40 nomi**, elenco di personaggi illustri che da Aristotele giunge fino a Salvo.

La serie delle lapidi proseguirà fino a tutto il 1972 con iscrizioni dalle fonti più varie, come un testo assiro in **Il lamento di Assurbanipal** o una parabola di Esopo per **La tartaruga e l'aquila**.

pictures clipped from newspapers; he appears in the guise of a factory worker, a guerrilla fighter, an American soldier, a Nazi officer, a dancer, a pilot and a Russian partisan. The possibilities afforded by substitution, and thus of role changing, multiply the possibilities for self-representation.

*These photographs are presented to the public in Turin, on February 7, 1970, at the Galleria Sperone, together with a number of school exercise books in which Salvo had transcribed, in a childish scrawl, Dante's Inferno and a few Grimm fairy tales. In May, three pictures of Salvo blessing the city are on display during his solo exhibition at the Galleria Acme in Brescia. The irony of this act and the reference made to religious subjects of ancient art resurface in the **Benedizione di Lucerna (Blessing Lucerne)**, datable to the end of the same month, which is currently part of the Kunstmuseum Luzern collection. In autumn, a similar plan for the city of Munich falls through, and in December Salvo wraps up the year with his first exhibition in Milan, at the Galleria Françoise Lambert. **Autoritratto come Raffaello (self portrait as Raphael)** is reproduced on the invitation.*

*Concurrently with his photographic work, Salvo produces marble tombstones on which he engraves words or phrases, such as **Idiota (Idiot)**, **Respirare il padre (To breathe the father)**, **Io sono il migliore (I am the greatest)**. Despite their belonging to an "Arte Povera" context, these works reveal, through their monumental, and archaizing connotations, a certain nature that is totally unique and a forerunner of his future work. **Salvo è vivo (Salvo is alive)**, currently at the Australian National Gallery in Canberra, dates back to 1970, while **40 Nomi (40 Names)**, a list of illustrious characters from Aristotle to Salvo, to the following year. The tombstone series will continue through 1972 with inscriptions drawn from a variety sources, such as an Assyrian text*

Nel 1971 realizza **Tricolore**, superfici su cui è scritto "Salvo" in bianco, rosso e verde o con lettere al neon, inoltre copie di romanzi trascritte da lui stesso in cui viene riproposto il medesimo processo di sostituzione degli autoritratti inserendo il proprio nome al posto di quello dei protagonisti; è il caso, per esempio, di **Salvo nel paese delle meraviglie** (da Carroll) e **L'isola del tesoro** (da Stevenson).

Nello stesso anno, tramite Robert Barry, conosce Paul Maenz. Inizia così un lungo rapporto di amicizia con il mercante tedesco, che in giugno presenta nella sua galleria a Colonia una personale che riscuote grande successo, in cui figura la lapide **Ich bin der Beste**, poi distrutta dal gallerista. La mostra in Germania è preceduta in marzo dall'esordio parigino alla Galerie Yvon Lambert.

Nel giugno 1972 incontra John Weber, venuto in Italia per la rassegna "420 West Broadway at Spoleto Festival". In quell'occasione viene programmata per il gennaio seguente nella galleria newyorkese di Weber l'ultima sua esposizione di opere concettuali. Ancora nel 1972, con il nome posto in risalto nell'elenco degli artisti riportato in catalogo, partecipa a "Documenta 5", inaugurata il 30 giugno a Kassel. Ad Amsterdam, in ottobre, tiene la seconda personale da Art&Project di Adriaan van Ravesteijn e Geert van Beijeren, presentando **Tesoro**, mentre l'anno prima il suo unico intervento era il suo nome più grande degli altri artisti della galleria.

Il 1973 è l'anno della svolta nel senso di un ritorno alla pittura con il recupero delle tecniche tradizionali che pure era già presentato in alcuni **Autoritratti benedicti** disegnati tra il 1968 e il 1969. Con l'intento di rivisitare la storia dell'arte Salvo procede

*in **Il lamento di Assurbanipal** (Assurbanipal's lament), or a fable by Aesop for **La tartaruga e L'aquila** (The turtle and the eagle).*

*In 1971, he produces **Tricolore** (Tricolour) – surfaces on which "Salvo" is written in white, red and green, or with neon letters – besides copies of books, transcribed by himself, where he re-proposes the same substitution process adopted for his self-portraits, replacing the names of the protagonists with his own, as in **Salvo nel paese delle meraviglie** (Salvo in wonderland) – by Carroll, and **L'isola del tesoro** (Treasure Island) – by Stevenson, for example.*

*In the same year, he is introduced to Paul Maenz by Robert Barry. It is the beginning of a long friendship with the German art dealer, who holds a very successful solo exhibition of Salvo's works in June at his gallery in Cologne. **The Ich bin der Beste** (I am the greatest) tombstone, which the art dealer will later destroy, is amongst the works on show. The German exhibition is preceded, in March, by Salvo's debut in Paris, at the Galerie Yvon Lambert.*

*In June 1972, he meets John Weber, who came to Italy for the "420 West Broadway at Spoleto Festival" show. Arrangements are made, in this occasion, for what will be the final exhibition of Salvo's conceptual works, in January of the following year at Weber's gallery in New York. Again, in 1972, with his name highlighted in the catalogue's list of participating artists, Salvo exhibits his work in "Documenta 5", inaugurated on June 30 in Kassel. In October, he holds his second solo exhibition at Adriaan van Ravesteijn and Geert van Beijeren's Art&Project gallery in Amsterdam, where he presents **Tesoro** (Treasure), while the year before his sole contribution was nothing other than his name displayed in larger print than those of the other artists present in the gallery. 1973 is the year of his artistic turning point, in*

nei suoi **d'après**, già iniziati nel '70 con **l'Autoritratto come Raffaello**. La citazione di opere antiche non impone la copia tout court ma il rifacimento in chiave semplificata e ingenua, dove l'artista trova talvolta il modo di inserire se stesso con il procedimento narcisista dell'autoritratto. I lavori recenti, ispirati a grandi maestri del Quattrocento quali Cosmè Tura e ancora Raffaello, figurano nel dicembre '73 a Milano nella galleria di Franco Toselli. Suscitano reazioni contrastanti e il giudizio negativo di Gillo Dorfles e del collezionista tedesco Ludwig.

Il 6 luglio dell'anno seguente si apre a Colonia l'importante rassegna "Projekt '74". Salvo chiede di non esporre alla Kunsthalle, sede della mostra, ma di allestire una sala al Wallraf-Richartz Museum, dove **San Martino e il povero** del '73 è collocato accanto a capolavori di un pittore per ogni secolo, come Simone Martini, Lucas Cranach il Vecchio, Rembrandt e Cézanne. Viene così realizzato di fatto quel recupero del museo che pure aveva caratterizzato sotto un altro aspetto l'attività di de Chirico. In ottobre Salvo partecipa presso lo Studio Marconi di Milano alla collettiva "La ripetizione differente", curata da Barilli. In dicembre, da Toselli, propone una sola opera, il **Trionfo di San Giorgio** (da Carpaccio), di oltre sette metri, poi inviato alla Biennale di Venezia del 1976 come unico suo intervento. Dipinge le prime **Italie (77 pittori italiani in blu, 30 pittori italiani)** e **Sicilie (16 siciliani, 22 siciliani)**, offerte attraverso le rispettive mappe geografiche ben riconoscibili e recanti i nomi di insigni filosofi, pittori, musicisti che precedono quello dello stesso Salvo nell'ordinata scansione sulla superficie

*the sense of a return to painting through the recovery of its traditional techniques, which had already been foreshadowed in some of his **Autoritratti benedicienti (Blessing self portraits)** of 1968-69. In the aim of revisiting art history, Salvo goes on with his series of **d'après**, which he commenced in 1970 with his **Autoritratto come Raffaello (Self portrait as Raphael)**. Reference to masterpieces of the past does not imply just pure copying, but a simple and ingenuous remake in which, at times, the artist may find the way of including himself through the narcissistic practice of self-portrayal. In December 1973, his recent works, inspired by great masters of the fifteenth century such as Cosmé and Raphael, are on display at Franco Toselli's gallery in Milan. Their exhibition engenders opposing reactions, besides negative judgements by Gillo Dorfles and German art collector Ludwig.*

*July 6th of the following year sees the inauguration of the important art show "Projekt '74" in Cologne. Salvo requests his works not be shown in the Kunsthalle, the venue of the exhibition, but in a hall of the Wallraf-Richartz Museum, where his **San Martino e il povero (Saint Martin and the pauper)** of 1973 is placed next to masterpieces of painters of different centuries, such as Simone Martini, Lucas Cranach the Elder, Rembrandt and Cézanne. In so doing, he achieves, de facto, the recovery of museums that was typical, in another respect, of de Chirico's work. In October, Salvo participates in the "La ripetizione differente" collective exhibition organized by Barilli at the Studio Marconi in Milan. In December, he exhibits a single work at Toselli's gallery, the **Trionfo di San Giorgio (Triumph of Saint George)** – after Carpaccio, over seven metres wide, which will then be sent, as his sole contribution, to the 1976 Biennale in Venice. He then paints his first **Italie (Italies) (77 Italian painters in***

dell'opera. Si inaugura a Brescia la mostra "Salvo, variazioni sul tricolore 1971-1973" alla Galleria Banco di Massimo Minini, che negli anni seguenti manterrà stretti rapporti con l'artista promuovendo numerose sue esposizioni. Da Paul Maenz le opere di Salvo tornano ormai con cadenza annuale; la quinta personale a Colonia è sul finire dell'anno.

A partire dal 1976 si delinea un nuovo momento della sua ricerca. Elabora una serie di paesaggi in cui propone con uno schema semplificato, e più tardi con colori squillanti, cavalieri tra rovine architettoniche e visioni di colonne classiche che si reggono a fatica, viste in vari momenti del giorno, dall'alba al tramonto. Tra febbraio e marzo presenta da Françoise Lambert a Milano solamente un'Italia e in estate riscuote un buon successo alla Biennale di Venezia dove è stato invitato da Tommaso Trini. In questo periodo conosce Giuliano Briganti e Luisa Laureati, e Luciano Pistoï, il mercante italiano con cui avrà sempre un rapporto privilegiato. In novembre un'ampia selezione di sue opere, scelte da Barilli, viene esposta al Palazzo Galvani di Bologna.

Nel gennaio seguente per la prima volta un museo ospita una sua retrospettiva. Curata da Zdenek Felix per il Museum Folkwang di Essen, la vasta rassegna passa poi a Mannheim, al Mannheimer Kunstverein. Figurano in quell'occasione, accanto a lavori concettuali, i **San Giorgio e il drago** da Raffaello e da Cosmè Tura dipinti nel 1975. Salvo ottiene un notevole riscontro di critica e suscita l'interesse di numerosi collezionisti, in particolare di Friedrich Erwin Rentschler che nella sua vasta raccolta d'arte contemporanea dedica a Salvo particolare rilievo.

blue, 30 Italian painters) and Sicilie (Sicilies) (16 Sicilians, 22 Sicilians); these are easily identifiable geographic maps bearing the names of illustrious philosophers, artists and musicians that precede that of Salvo, himself, in the orderly scan of the surface of the works. Brescia sees the inauguration of the exhibition "Salvo, variazioni sul tricolore 1971-1973" at the Galleria Banco, owned by Massimo Minini, who will keep in close contact with Salvo in the years to come, promoting many of his exhibitions. By now, the appearance of Salvo's works at Paul Maenz's gallery in Cologne is a yearly appointment. His fifth solo exhibition will take place at the end of the year, between November and December.

A new phase of his research begins to transpire as of 1976. He conceives a series of landscapes in which he portrays, through a simplified approach, and loud colours, in a subsequent moment, horsemen in the midst of architectural ruins, and visions of barely-standing classical columns, seen at various times of day, between dawn and dusk. Between February and March, he exhibits just one Italy at the Françoise Lambert gallery in Milan, and, in the summer, he achieves a fair success at the Biennale Exhibition in Venice where he was invited to participate by Tommaso Trini. Around this time, he meets Giuliano Briganti and Luisa Laureati, as well as Luciano Pistoï, the Italian art merchant with whom he will always enjoy a privileged relationship. In November, an extensive collection of his works, selected by Barilli, is exhibited at Palazzo Galvani in Bologna.

*The following January, for the first time, a museum hosts a retrospective exhibition dedicated to him. Curated by Zdenek Felix on behalf of the Museum Folkwang in Essen, the exhibition then moves on to the Mannheimer Kunstverein in Mannheim. Two versions of **San Giorgio e il drago** (Saint George and*

Termina **I Giganti fulminati da Giove**, un'opera di grandi dimensioni che anticipa i temi dell'anno successivo. Un'ampia produzione di soggetti mitologici caratterizza il 1978. Con un'ingenuità di fondo, unita in apparente contraddizione a una cultura storica sempre più approfondita, nascono le scene in cui Ercole combatte l'Idra, lotta contro il leone di Nemea, monta con Bacco un carro tirato dai centauri. Alcuni **Capricci** con templi e rovine realizzati di recente costituiscono il nucleo della mostra, voluta da Luciano Pistoï, allestita a Torino da Christian Stein.

Tra la fine del 1979 e il 1980 Salvo dipinge una serie di paesaggi con case di campagna, chiese e monumenti quali San Giovanni degli Eremiti a Palermo e la Torre di Pisa, in cui compaiono alberi di chiara ispirazione giottesca e vegetazioni prima quasi inesistenti. Tiene in questo periodo tre esposizioni personali a Milano, da Françoise Lambert, da Minini (con sei nature morte) e alla Galleria di Pinuccia Pero. Tra le collettive si devono segnalare "Dieci anni dopo, i nuovi nuovi", allestita alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, e "The Italian Wave" che si apre a New York alla Holly Solomon Gallery il 4 giugno seguente. Durante l'anno Paul Maenz e il suo partner Gerd de Vries, in coproduzione con Art&Project di Amsterdam, Barbara Gladstone di New York e Massimo Minini di Brescia, pubblicano il trattato **Della Pittura - Imitazione di Wittgenstein**, 238 brevi paragrafi in cui Salvo raccoglie i suoi pensieri con il metodo della proposizione assiomatica e dell'interrogazione retorica. Il volumetto esce in italiano, inglese, tedesco e in seguito, nel febbraio 1989, verrà tradotto in spagnolo per iniziativa di Pre-Textos e

the dragon) after Raphael and Cosme Tura, painted in 1975, are displayed alongside conceptual works in that occasion. Salvo receives significant acclaim from the critics and raises the interest of many collectors, and in particular, of Friedrich Erwin Rentschler who allots a position of particular prominence to Salvo's works in his extensive contemporary art collection.

*He completes **I Giganti fulminati da Giove (Destruction of the Giants by Jupiter's Thunderbolts)**, a large work of art that anticipates the themes of the following year. 1978 is featured by an abundant output of mythological subjects. Scenes in which Hercules battles the Hydra, struggles against the Nemean lion, rides alongside Bacchus on a chariot drawn by centaurs stem from a basic ingenuousness combined, in apparent contradiction, with an ever deeper historical culture. A number of recently produced **Capricci** with temples and ruins constitute the core of the exhibition, requested by Luciano Pistoï, mounted by Christian Stein in Turin.*

Between the end of 1979 and 1980, Salvo paints a series of landscapes with country homes, churches and monuments, such as San Giovanni degli Eremiti in Palermo and the Tower of Pisa, in which trees of clear Giotto inspiration, and almost inexistent vegetations make their appearance. At this time, he holds three solo exhibitions in Milan, at the Françoise Lambert Gallery, the Minini Gallery (six still lifes) and at Pinuccia Pero's Gallery. Amongst the collective exhibitions, particular mention should go to "Dieci anni dopo, i nuovi nuovi", held at the Galleria Comunale d'Arte Moderna in Bologna, and "The Italian Wave", inaugurated at the Holly Solomon Gallery in New York on the following 4th of June. That year, Paul Maenz and his partner Gerd de Vries, together with Art&Project in Amsterdam, Barbara Gladstone in New York and Massimo

della Galeria Temple di Valencia.

Nel 1981 Paolo Sprovieri gli affida l'esecuzione dei dipinti per la Sala della Battaglia nel cinquecentesco Palazzo Avogadro Spada di Bagnolo Mella, vicino a Brescia; i lavori saranno presentati al pubblico il 5 giugno. Il 21 febbraio si inaugura una sua personale ad Amsterdam da Art&Project. A Roma partecipa alla rassegna "Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980" al Palazzo delle Esposizioni e da luglio a ottobre alla selezione "Arte e critica 1981" ospitata nelle sale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Due mostre dal medesimo titolo, "Salvo. Miraggi sistematici", sono in programma nello spazio di Eva Menzio ed Elena Prön a Torino e a Colonia da Paul Maenz.

Tra il 1982 e il 1983 la sua notorietà si consolida ulteriormente a livello europeo. Dopo l'ampia retrospettiva organizzata nel marzo 1982 da Massimo Minini al Museum van Hedendaagse Kunst di Gand, nell'aprile dell'anno seguente sono riunite al Kunstmuseum di Lucerna le opere più significative dal 1973, che subito dopo, in luglio, il Nouveau Musée di Villeurbanne presso Lione propone al pubblico francese. Salvo invia a Giuseppe Pontiggia una copia del catalogo edito per le ultime due esposizioni, che riproduce in copertina **Ciclista** del 1982. Inizia così, con questo primo contatto, un rapporto di stima reciproca consolidata nel tempo dal comune amore per la letteratura. Lo scrittore ambienterà in una sua mostra un capitolo del romanzo *La grande sera* pubblicato nel 1989, e anche Leonardo Sciascia identifica Salvo tra i personaggi di *Una storia semplice*. In maggio Marco Noire realizza presso la Stamperia di Adine in Chianti il volume **Salvo: sette incisioni**

*Minini in Brescia, publish **Della Pittura - Imitazione di Wittgenstein**, a collection of 238 short paragraphs in which Salvo discloses his thoughts through axioms and rhetoric questions. The booklet is published in Italian and German. Subsequently, in February 1989, it will be translated into Spanish thanks to Pre-Textos and to the Galeria Temple in Valencia.*

In 1981, Paolo Sprovieri commissions him to produce the paintings for the Sala della Battaglia of sixteenth-century Palazzo Avogadro in Bagnolo Mella, near Brescia. The works are presented to the public on the 5th of June. On February 21st, a solo Exhibition of his is inaugurated by Art&Project in Amsterdam. In Rome, he participates in the "Linee della ricerca artistica in Italia 1960 - 1980" exhibition held at the Palazzo delle Esposizioni, and from July to October in the "Arte e critica 1981" selection hosted in the halls of the Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Two exhibitions with the same title, "Salvo. Miraggi sistematici", are held at Eva Menzio and Elena Prön's space in Turin and at Paul Maenz's gallery in Cologne.

*Years 1982 and 1983 see a further consolidation of his fame in Europe. Following the extensive retrospective exhibition organized by Massimo Minini in March 1982 at the Museum van Hedendaagse Kunst in Gand, in April of the year after, his most significant works since 1973 are exhibited at the Kunstmuseum in Lucerne, and immediately afterwards, in July, at the Nouveau Musée in Villeurbanne, near Lyon. Salvo sends Giuseppe Pontiggia a copy of the catalogue published for the last two exhibitions, whose cover carries a picture of **Ciclista (Cyclist)** (1982). This first contact opens the way to a relationship of mutual esteem, consolidated over time by their shared love of literature. The writer will set a chapter of his novel *La grande sera*, published in 1989, in one of Salvo's exhibitions, while Leonardo Sciascia identifies Salvo amongst the characters*

e sette poesie per la collana "Illustrazione", da lui diretta con Paola Invrea e Luciano Pistoï.

Nell'estate del 1984 Maurizio Calvesi invita Salvo ad "Arte allo specchio", rassegna organizzata in occasione della XLI Biennale di Venezia: vi partecipa con sei opere, tra le quali ancora **San Martino e il povero**, **Il bar** del 1981 e un quadro del ciclo di **Rovine** ripreso in quest'anno. Al ritorno da un lungo viaggio in Grecia, Jugoslavia e in Turchia dipinge i mishram, le caratteristiche tombe musulmane viste a Sarajevo. A questa tematica, presentata da Franco Toselli in ottobre, seguiranno le **Ottomanie** (neologismo di Salvo), varianti dei precedenti paesaggi monumentali in cui compaiono i minareti resi nell'essenzialità della loro architettura, ambientati in città immaginarie o colti in notturni suggestivi. Tramite Eva Menzio conosce Daniele Pescali, che diventerà il suo mercante in esclusiva dal 1987 al 1995.

Tra il 1985 e il 1988 sue personali sono allestite in Italia e all'estero, in sedi pubbliche e private. Precedute dalle mostre alla Galleria dell'Oca di Roma e alla Galleria La Bertesca di Genova, nell'86 le esposizioni di lavori recenti da Barbara Gladstone a New York e alla Galleria del Milione di Milano riscuotono un considerevole successo e vengono seguite dalla grande retrospettiva inaugurata alla Rotonda di via Besana a Milano nel dicembre '87. Il testo di Renato Barilli pubblicato nel catalogo edito per l'occasione analizza la ricerca di Salvo a partire dal 1970, insistendo sulla centralità del ruolo da lui svolto nel passaggio da una situazione concettuale e comportamentistica al trionfo dell'immagine e del colore. Alla fine

*of Una storia semplice. In May, Marco Noire publishes a book titled **Salvo: sette incisioni e sette poesie** for the "Illustrazione" series edited by himself, Paola Invrea and Luciano Pistoï, and printed by the Stamperia di Adine in Chianti.*

*In the summer of 1984, Maurizio Calvesi invites Salvo to participate in "Arte allo specchio", an exhibition organized for the 41st Biennale in Venice. Salvo contributes six works, amongst which, **San Martino e il povero (Saint Martin and the pauper)**, **Il bar (The café)** of 1981 and a painting of the **Rovine (Ruins)** series, which he takes up again that same year. After his return from a long trip to Greece, Yugoslavia and Turkey, he paints the mishrams, the characteristic Muslim tombs he saw in Sarajevo. This theme, presented by Franco Toselli in October, was followed up by **Ottomanie (a neologism of Salvo's)**, variations on his previous monumental landscapes, in which minarets appear in all their structural essence, against a backdrop of imaginary cities, or captured in evocative nocturnes. Eva Menzio introduces him to Daniele Pascali, who will become his exclusive dealer from 1987 to 1995.*

Solo exhibitions are mounted in public and private venues in Italy and abroad between 1985 and 1988. Preceded by exhibitions held at the Galleria dell'Oca in Rome and at the Galleria Bertesca in Genova, in 1986, the exhibitions of his recent works hosted by Barbara Gladstone in New York and by the Galleria del Milione in Milan meet a great success and are followed by the important retrospective inaugurated at the Rotonda di via Besana in Milan in December 1987. Renato Barilli's text, published in the catalogue printed for the event, investigates Salvo's research as of 1970, focusing on the importance of the role he plays in moving on from a conceptual and behavioural situation to the triumph of representation and colour. At the

di gennaio del 1988 il Museum Boymans-van Beuningen di Rotterdam e in aprile il Musée d'Art Contemporain di Nîmes presentano l'itinerario percorso da Salvo negli ultimi dodici anni, da **F.J. Haydn** e **Autoblindo** del '75 ai paesaggi urbani con i lampioni e i tram databili tra il 1980 e il 1983, alla luminosa **Alba** del 1986 del museo olandese. I cataloghi delle due rassegne riportano scritti di Zdenek Felix, Giuseppe Pontiggia e dello stesso Salvo.

Dal 1985 all'88 numerose sono anche le esposizioni collettive in cui figurano sue opere. Nel 1987, in "Divergenze e corrispondenze" alla Galleria dell'Oca di Roma, la sua pittura è messa a confronto con quella di de Chirico; alla Galerie Magers di Bonn nel dicembre '88 è accanto a Jan Knap e Milan Kunc in una selezione di nature morte. È sempre più frequente ormai la partecipazione in stand monografici alle maggiori fiere internazionali. La Galleria Toninelli di Roma, in occasione del FIAC 88 di Parigi, propone alcune vedute della città di Lubecca e **Al cinema** (da alcuni poi intitolato **Discoteca**) appena terminato.

I dipinti di Pieter Saenredam, attivo in Olanda attorno alla metà del Seicento, gli ispirano nel 1989 il nuovo ciclo dedicato agli **Interni con funzioni straordinarie**, in cui navate di cattedrali gotiche e fughe di colonne sono immerse in un'atmosfera magica creata da un raffinato studio della prospettiva e della luce. Nel gennaio dello stesso anno si apre la sua ultima mostra a Colonia da Paul Maenz, che nel 1990 cessa l'attività. Nel maggio seguente la Galeria Temple di Valencia ospita una scelta di suoi lavori prevalentemente di piccolo formato. Presenta un taglio particolare l'esposizione

*end of January 1988, Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam, and in April, Musée d'Art Contemporain in Nîmes, present Salvo's artistic itinerary over the past twelve years, from **F.J. Haydn** and **Autoblindo (Armoured car)** of 1975 to his urban landscapes with lampposts and tramcars, datable between 1980 and 1983, and the luminous **Alba (Dawn)** of 1986, from the Dutch museum's collection. The catalogues of the two reviews include texts by Zdenek Felix, Giuseppe Pontiggia and Salvo himself.*

*From 1985 to 1988, his works are featured in several collective exhibitions. In 1987, his pictorial art is compared with de Chirico's in "Divergenze e corrispondenze" at the Galleria dell'Oca in Rome. In December 1988, his works appear alongside those of Jan Knap and Milan Kunc in a selection of still lifes. His participation in monographic stands at the most important national fairs is ever more frequent. During FIAC 88 in Paris, Rome's Galleria Toninelli presents a number of views of the town of Lubecca and the freshly finished **Al cinema (At the cinema)** – subsequently titled **Discoteca** by others.*

*In 1989, inspired by the works of Pieter Saenredam, a Dutch painter of the mid seventeenth century, Salvo commences a new cycle dedicated to **Interni con funzioni straordinarie (Interiors with extraordinary functions)**, where naves of Gothic cathedrals and rows of columns are immersed in a magic atmosphere created through a sophisticated study of perspective and light. In January of the same year, he inaugurates his last exhibition in Cologne at the gallery of Paul Maenz, who will close his business in 1990. The following May, Valencia's Galeria Temple houses a selection of his works, mostly small format. A collection of mythological subjects and landscapes with ruins and horsemen, datable between 1976 and 1980, exhibited at Matteo Remolino's*

in cui Matteo Remolino raccoglie nella sua galleria torinese soggetti mitologici e paesaggi con rovine e cavalieri databili tra il 1976 e il 1980. Un'**Ottomania** del 1985 è l'opera che Salvo invia al Kunstverein di Heidelberg per la curiosa rassegna che nel marzo seguente si gioca sul colore blu.

Nel gennaio 1991 a Torino la Galleria In Arco di Sergio Bertaccini propone una ventina di **Interni con funzioni straordinarie**. L'attività espositiva prosegue regolarmente in Italia e all'estero, in particolare in Germania, dove nel 1992, alla Galerie Kaess-Weiss di Stoccarda, si inaugura una personale in cui appaiono recenti paesaggi montani, stazioni ferroviarie e chiese umbre che una luce metafisica astrae dal tempo.

Dagli anni '90 a oggi Salvo dedica alcune serie di quadri a luoghi che ha visitato, come Cina, paesi arabi (Oman, Siria, Emirati Arabi...), Tibet e Nepal, Etiopia, oltre a gran parte d'Europa, soprattutto il nord.

Tra le altre mostre, nel 1992 inaugura alla Galleria dello Scudo di Verona "Salvo. Archeologie del futuro" a cura di Renato Barilli, nel cui corposo catalogo compaiono scritti di Renato Barilli, Giuseppe Pontiggia e Paul Maenz. Verso la fine del 1992, fino ai primi mesi del 1993, Salvo è costretto a una pausa dal lavoro per motivi di salute. Le mostre tuttavia si susseguono fino alla fine del 1994, quando inaugura l'importante esposizione a Stoccarda, nella Galerie der Stadt Stuttgart: nel catalogo sono pubblicati i contributi di J.K. Schmidt, U. Zeller, R. Barilli, W.M. Faust, oltre che dell'artista. Da quest'anno inizia un nuovo ciclo pittorico, con le serie delle **Primavere** e degli **Autunni**.

Renato Barilli lo invita nel 1995 alla mostra

*gallery in Turin offers a singular perspective. An **Ottomania** of 1985 is the work that Salvo sends to the Kunstverein in Heidelberg for the peculiar review, focused on the colour blue, that it will hold the following March.*

*In 1991, Sergio Bettaccini's Galleria In Arco in Turin presents twenty or so **Interni con funzioni straordinarie (Interiors with extraordinary functions)**. Exhibitions are regularly held in Italy and abroad, and in Germany in particular, where, in 1992, the Galerie Kaess-Weiss in Stuttgart, inaugurates a solo exhibition consisting of recent mountain landscapes, railway stations and Umbrian churches, abstracted from time by a metaphysical light.*

From the nineties on, Salvo dedicates a series of paintings to locations he has visited, such as China, Arab countries (Oman, Syria, United Arab Emirates...) Tibet and Nepal, Ethiopia, besides many European countries, especially in the north.

*Amongst various other exhibitions, in 1992, at the Galleria dello Scudo in Verona, he inaugurates "Salvo. Archeologie del futuro", curated by Renato Barilli. The exhibition's hefty catalogue includes texts by Renato Barilli, Giuseppe Pontiggia and Paul Maenz. From the end of 1992 to the first months of 1993, Salvo interrupts his work due to health problems. Nevertheless, exhibitions of his will follow until the end of 1994, when he inaugurates the important exhibition held by the Galerie der Stadt Stuttgart, in Stuttgart. Contributions by J.K. Schmidt, U. Zeller, R. Barilli, W.M. Faust and Salvo himself are published in the catalogue. That year sees the beginning of a new pictorial cycle, with the **Primavere (Springs)** and **Autunni (Autumns)** series.*

In 1995, Renato Barilli invites him to the "Innovi-nuovi" exhibition at the Galleria Civica d'Arte Moderna in Turin, while, in August, the In Arco gallery, also in Turin, inaugurates "là", the first

I nuovi-nuovi alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, mentre alla galleria In Arco, sempre a Torino, in ottobre inaugura là, la prima delle molte mostre curate dal critico Luca Beatrice, di cui è diventato in questi anni grande amico. Da quest'anno Salvo trascorre alcuni mesi all'anno nella sua casa nel golfo di Policastro e nella baita ai piedi del Monviso, luoghi che lo hanno ispirato per numerose opere.

Tra il 1996 e il 1997 sue personali inaugurano a Torino, Milano, Firenze, a Santa Cruz de Tenerife, nella Galleria Leyendecker e a Colonia, alla Galerie Buchmann. Tra le collettive: "Theories of the Decorative", a Washington DC, Baumgartner Galleries, "Luci del Mediterraneo" a Torino, Palazzo Bricherasio, "Fuori uso", a cura di Giacinto Di Pietrantonio e "Arte italiana. Ultimi quarant'anni. Pittura iconica" alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, a cura di Danilo Eccher e Dede Auregli.

Nel 1998 inaugura a Bologna, alla Villa delle Rose, una grande retrospettiva a cura di Renato Barilli, Danilo Eccher e Dede Auregli e Still life, da Giordano Raffaelli a Trento, con il quale è da anni legato per amicizia e lavoro.

Inizia un rapporto, che continua tuttora, con il mercante Gianni Mazzoleni e in novembre apre la prima delle mostre che si terranno nella sua galleria Nuova Gissi, con un testo in catalogo di Francesco Poli. Tra le molte collettive, chiude l'anno la mostra "Collezione Paul Maenz" al Neues Museum di Weimar.

Nel suggestivo ex-convento dei Cappuccini di Caraglio, in Piemonte, Luca Beatrice presenta nel luglio 1999 un'ampia retrospettiva: nel catalogo, testi di Luca Beatrice, Marco Senaldi, Cristiana Perrella, Ludovico Pratesi,

of several exhibitions curated by Luca Beatrice, a good friend of his. As of this year, Salvo will spend several months each year at his house on the gulf of Policastro and at his mountain cottage at the foot of Monviso, locations that have inspired many of his works.

Between 1996 and 1997, solo exhibitions of his are inaugurated in Turin, Milan, Florence, Santa Cruz de Tenerife, at the Galleria Leyendecker, and in Cologne, at the Galerie Buchmann. Amongst the collective exhibitions he took part in, a mention goes to: "Theories of the Decorative", at Baumgartner Galleries in Washington DC, "Luci del Mediterraneo" at Palazzo Bricherasio in Turin, "Fuori uso", curated by Giacinto Di Pietrantonio and "Arte italiana. Ultimi quarant'anni. Pittura iconica" at the Galleria d'Arte Moderna in Bologna, curated by Danilo Eccher and Dede Auregli.

In 1998, at Villa delle Rose in Bologna, he inaugurates an important retrospective curated by Renato Barilli, Danilo Eccher and Dede Aureoli, and "Still life", in Trento, at the gallery of Giordano Raffaelli, with whom he has friendly and business relations.

He also establishes a relationship, which is still alive, with art merchant Gianni Mazzoleni, and in November of the same year he opens the first of various exhibitions that will be held in Mazzoleni's Nuova Gissi gallery, with a text by Francesco Poli in the catalogue. Amongst many collective exhibitions, he wraps up the year, with "Collezione Paul Maenz", at the Neues Museum in Weimar.

In the evocative ex-convent of the Cappucini monks in Caraglio, Piedmont, Luca Beatrice presents an extensive retrospective exhibition in 1999: the catalogue includes texts by Luca Beatrice, Marco Senaldi, Cristiana Perrella, Ludovico Pratesi, Gianni Pozzi and Alessandra Galletta.

Gianni Pozzi e Alessandra Galletta.

Nello stesso anno partecipa alle collettive "Minimalia", al P.S.1 Contemporary Art Center di New York, a cura di Achille Bonito Oliva e "Proiezioni 2000", al Palazzo delle Esposizioni di Roma.

Nel luglio del 2000 partecipa alla mostra, al museo di Losanna, "Remy Zaugg: portrait d'un ami", mentre il 5 agosto inaugura a S. Benedetto del Tronto, Palazzina Azzurra, "Salvo", a cura di Luca Beatrice: nella mostra è esposta gran parte della collezione dei suoi cari amici e collezionisti Eva e Alessandro Nieri. Il giorno dopo è invitato da Pio Monti, con cui ha lavorato più volte, a un'altra personale nella Villa Valcampana, vicino Macerata.

A Torino, apre a Palazzo Cavour "Da Warhol al 2000", con la collezione di Gian Enzo Sperone e a Trento, nello Studio d'Arte Raffaelli, Salvo landscapes, con in catalogo testi di Donald Baechler e Gian Marco Montesano.

Il 2001 si apre con una personale da Toselli, a Milano, seguita da una, qualche mese dopo, alla Galleria Giovanni di Summa di Roma.

Partecipa a numerose mostre collettive come "Mediterranea n.2" a Dubrovnik e "La natura della natura morta - Da Manet ai giorni" alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, a cura di Peter Weiermair.

Nel 2002 è invitato al Palazzo delle Papesse di Siena alla collettiva "De gustibus", a cura di Achille Bonito Oliva e Sergio Risaliti, e a "Private/Corporate" al DaimlerChrysler Contemporary di Berlino.

Alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, Giacinto Di Pietrantonio

In the same year, he participates in collective exhibitions, such as "Minimalia", at the P.S.1 Contemporary Art Center in New York, curated by Achille Bonito Oliva, and "Proiezioni 2000", at the Palazzo delle Esposizioni in Rome.

In July 2000, he participates in the "Remy Zaugg: portrait d'un ami" exhibition at the Lausanne museum, while on August 5, he inaugurates "Salvo", curated by Luca Beatrice, at the Palazzina Azzurra in S. Benedetto del Tronto: the exhibition includes large part of the collection owned by his dear friends and collectors Eva and Alessandro Nieri. The following day, Pio Monti, with whom he often works, invites him to mount another solo exhibition at Villa Campana, near Macerata.

He inaugurates "Da Warhol al 2000", with the collection owned by Gian Enzo Sperone, at Turin's Palazzo Cavour, and "Salvo landscapes", with texts by Donald Baechler and Gian Marco Montesano in the catalogue, at the Studio d'Arte Raffaelli in Trento.

The year 2001 opens with a solo exhibition held at the Toselli gallery in Milan, followed, a few months later, by another one at the Galleria Giovanni di Summa in Rome.

Salvo participates in several collective exhibitions, such as "Mediterranea n.2" in Dubrovnik and "La natura della natura morta - Da Manet ai giorni" at the Galleria d'Arte Moderna in Bologna, curated by Peter Weiermair.

In 2002, he is invited to the collective exhibition "De gustibus", curated by Achille Bonito Oliva and Sergio Risaliti, at the Palazzo delle Papesse in Siena, and to "Private/Corporate" at the DaimlerChrysler Contemporary in Berlin.

At the Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea in Bergamo, Giacinto Di Pietrantonio organizes "Gabriele Basilico e Salvo - Paesaggio contemporaneo. Dialoghi fra fotografia e

organizza "Gabriele Basilico e Salvo - Paesaggio contemporaneo". Dialoghi fra fotografia e pittura, un'ampia esposizione insieme al noto fotografo. Verso la fine dell'anno alla Galleria Civica Palazzo delle Poste di Cortina d'Ampezzo inaugura Salvo - Montagna incantata.

Vittoria Coen invita Salvo nel 2003 alla collettiva "Pictura Magistra Vitae", allestita negli spazi di S.Giorgio in Poggiale, a Bologna. A febbraio si tiene la personale "Salvo - Perché il pesciolino rideva" nella Galleria Zonca & Zonca di Milano, a cura di Luca Beatrice. Con Elena e Gianfranco Zonca inizia un rapporto duraturo di lavoro e amicizia. Sempre Luca Beatrice cura la personale al Trevi Flash Art Museum, nel cui catalogo pubblica una selezione di interviste, e la collettiva "La pittura come concetto", al Palazzo Ducale di Massa. In maggio inaugura a Piacenza la collettiva "Cover theory", a cura di Marco Senaldi.

Realizza le illustrazioni per il libro **Cucina crudele** dell'amico scrittore Nico Orengo, presentato, con le xilografie originali e disegni preparatori da Giampiero Biasutti, a Torino.

Il 2004 è l'anno di altre due grandi personali, oltre a numerose collettive in varie città italiane: "Salvo - Das Paradies ist jetzt", al museo di Ulm e "Salvo - opere 1974-2004" da Mazzoleni Arte Moderna a Torino, in cui sono esposte sui tre piani della galleria più di cento opere, di cui sessanta oli della maggior parte dei periodi.

Nel 2005 partecipa alla XIV Quadriennale di Roma e alla II Biennale di Pechino, alla collettiva "War is over", nella Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, a cura di Giacinto Di Pietrantonio e Maria Cristina Rodeschini Galati, e a Veritas, collettiva con

pittura", an extensive exhibition, together with the famous photographer. Towards the end of the year, Salvo inaugurates "Salvo - Montagna incantata" at the Galleria Civica Palazzo delle Poste in Cortina d'Ampezzo.

In 2003, Vittoria Coen invites Salvo to the collective exhibition "Pictura Magistra Vitae", mounted at S.Giorgio in Poggiale in Bologna. In February, the Galleria Zonca & Zonca in Milan holds the solo exhibition "Salvo-Perché il pesciolino rideva", curated by Luca Beatrice. Salvo initiates a long-lasting friendly and business relation with Elena and Gianfranco Zonca. Again, Luca Beatrice organizes a solo exhibition at the Trevi Flash Art Museum, publishing various interviews in its catalogue, and the collective review "La pittura come concetto", at the Palazzo Ducale in Massa. In May, Salvo inaugurates "Cover theory", the collective exhibition in Piacenza, curated by Marco Senaldi.

*He produce pictures for **Cucina Crudele**, a book written by his friend Nico Orengo, presented by Giampiero Biasutti, in Turin, complete with its original xylographies and drawings.*

In 2004, other two important solos, as well as several collective exhibitions, are held in various Italian cities: "Salvo - Das Paradies ist jetzt", at the Ulm museum and "Salvo - opere 1974-2004" at the Mazzoleni Arte Moderna gallery in Turin, where over one hundred works, sixty of which are oil paintings, covering most of Salvo's cycles, are exhibited on the gallery's three floors.

In 2005, Salvo participates in the fourteenth Quadriennale in Rome and in the second Biennial in Peking. He is also present in the collective exhibition "War is over", curated by Giacinto Di Pietrantonio and Maria Cristina Rodeschini Galati, held at the Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea in Bergamo, and in

cui lo Studio d'Arte Raffaelli di Trento inaugura la sua nuova sede a Palazzo Wolkenstein. Quest'anno ha due personali: una a Milano da Zonca & Zonca, "67/77 Boetti - Salvo", a cura di Chiara Guidi e un'altra a Venezia, nella Galleria Bugno, dove riceve il Premio Internazionale di grafica Do Forni.

Sul finire dell'anno, dopo una breve pausa, la sua pittura si avvia verso una ricerca nuova: Salvo tenta di voltare le spalle alle vallate, soggetto prediletto negli ultimi anni, e di rivolgersi alle pianure, introducendo un nuovo taglio prospettico nei suoi paesaggi.

Nell'estate 2006 fa un viaggio in Islanda, a cui dedicherà una serie di quadri che verrà esposta a novembre dall'amico Antonio Cardillo, nella sua galleria di Varese. A Reykjavik l'artista Helgi Fridjónsson gli organizza una personale nella sua casa-galleria The Corridor. Risiede per un breve periodo a Venezia.

Ha due personali a Genova ed una a Trento, "Salvo: Pelmo il trono di Dio". Partecipa a numerose collettive, tra cui "Sicilia!" ad Acireale, a cura di Marco Meneguzzo, "Arte contemporanea per i rifugiati" a Roma, a cura di Danilo Eccher, "Ironica" al Refettorio delle Stelline, a Milano, a cura di Valerio Dehò e Elena Pontiggia.

Il 2007 si apre con la mostra retrospettiva "Salvo" alla Galleria d'Arte Moderna, dal 22 marzo a luglio, a cura di Pier Giovanni Castagnoli.

"Veritas", the collective exhibition with which Studio d'Arte Raffaelli in Trento inaugurates its new venue in Palazzo Wolkenstein. That year he holds two solo exhibitions: one in Milan, at Zonca & Zonca, "67/77 Boetti-Salvo", curated by Chiara Guidi, and another in Venice, at the Galleria Bugno, where he receives the Do Forni International award for graphic art.

At the end of the year, after a short break, he embarks on a new pictorial research: Salvo attempts to turn away from valleys, his favourite subject in the last years, and direct his focus to planes, introducing a new perspective to his landscapes.

In the summer of 2006, he travels to Iceland, the country to which he dedicates a series of paintings that will be exhibited, in November, at his friend, Antonio Cardillo's gallery in Varese. In Reykjavik, artist Helgi Fridjónsson organizes a solo exhibition for him in his gallery-home The Corridor. Salvo lives in Venice for a short period.

He holds two solo exhibitions in Genoa and one in Trento, "Salvo: Pelmo il trono di Dio". He takes part in several collective exhibitions, amongst which "Sicilia!", in Acireale, curated by Marco Meneguzzo, "Arte contemporanea per i rifugiati", in Rome, curated by Danilo Eccher, "Ironica", at the Refettorio Stelline in Milan, curated by Valerio Dehò and Elena Pontiggia.

The year 2007 starts off with the retrospective exhibition "Salvo", curated by Pier Giovanni Castagnoli, at the Galleria d'Arte Moderna, in Turin from March 22 to July.

