

SALVO



archeologie del futuro

SALVO

archeologie del futuro

OPERE
1972 • 1992

a cura di Renato Barilli

Mazzotta

SOMMARIO
CONTENTS

11

SALVO, ARCHEOLOGIE DEL FUTURO
SALVO, ARCHAEOLOGIES OF THE FUTURE
Renato Barilli

33

L'IO, L'ALTRO, L'ALTROVE
THE SELF, THE OTHER AND THE ELSEWHERE
Luigi Meneghelli

57

LA BIBLIOTECA DI SALVO
SALVO'S LIBRARY
Giuseppe Pontiggia

63

"IL TEMPO COME CRITERIO DEL GIUDIZIO..."
"TIME, AS A CRITERION OF JUDGEMENT..."
Paul Maenz

69

CATALOGO DELLE OPERE
CATALOGUE OF WORKS

163

DELLA PITTURA. IMITAZIONE DI WITTGENSTEIN
ON PAINTING. IN THE STYLE OF WITTGENSTEIN
Salvo

199

LA PITTURA: "DUE O TRE COSE CHE SO DI LEI"
PAINTING: "TWO OR THREE THINGS I KNOW ABOUT IT"
Intervista di Luigi Meneghelli a Salvo
An Interview with Salvo by Luigi Meneghelli

213

ITINERARIO DI SALVO
SALVO'S ITINERARY
Francesco Sandroni

223

ESPOSIZIONI, BIBLIOGRAFIA
EXHIBITIONS, BIBLIOGRAPHY

SALVO, ARCHEOLOGIE DEL FUTURO
SALVO, ARCHAEOLOGIES OF THE FUTURE

Renato Barilli

Il titolo di questa esposizione vuole ricordarci che l'opera di Salvo è strettamente legata a uno dei principali eventi della nostra età, quella sorta di cortocircuito per cui passato e futuro colludono, si rovesciano l'uno nell'altro, cessando di apparire come segni di opposizione. Nessun artista più e meglio di Salvo, negli ultimi vent'anni, ha illustrato questo rovesciamento, questa conversione reciproca, che del resto non sono certo fatti di oggi o di ieri, ma ci accompagnano da circa due secoli di storia. Il revivalismo, lo spirito della citazione e fenomeni simili non sono sorti soltanto negli anni Settanta, dato che viene subito alla mente di tutti il caso della metafisica dechirichiana, accompagnata da tutta la costellazione del "rappel à l'ordre"; ma al di là di quel nodo ecco subito profilarsi la necessità di ulteriori passi indietro, fino alla stagione fine Settecento, primi dell'Ottocento, che fu l'autentica sede ove si idearono e sperimentarono per la prima volta queste riedizioni del passato.

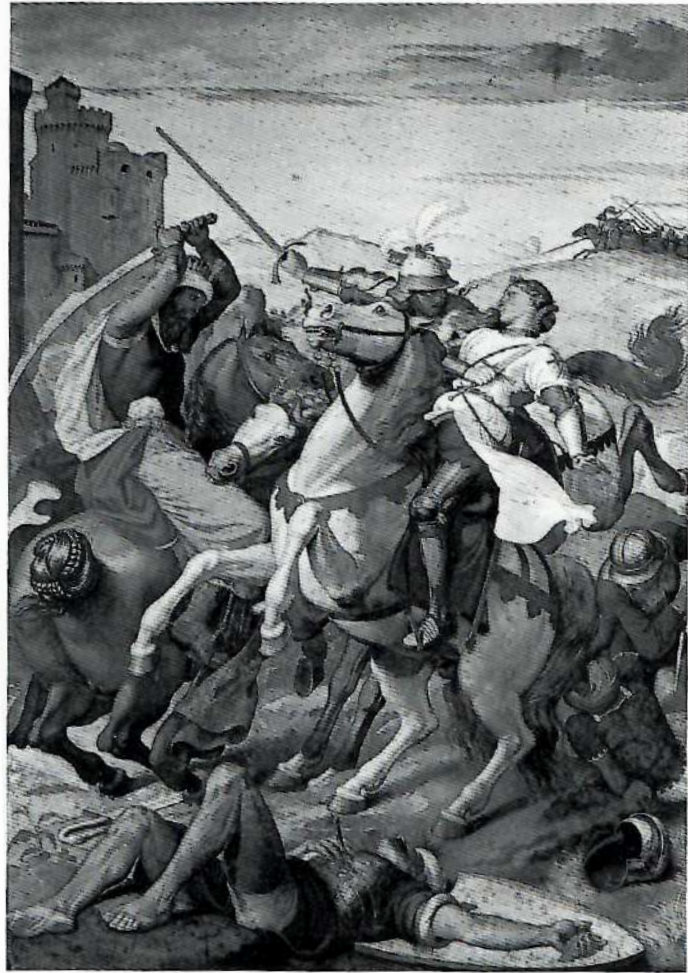
Molti, oggi, sarebbero pronti a riconoscere che proprio in un simile ribaltamento passato-futuro, e viceversa, sta almeno uno degli aspetti centrali del postmoderno. Ma allora, se si accetta l'inevitabilità dei rimandi e passi indietro ricordati sopra, risulta subito che la postmodernità non nasce appena ieri, è invece questione di ampio respiro cui si possono attribuire almeno due secoli di decorso. E anche la modernità, per confronto e opposizione, trova un suo significato abbastanza chiaro. Si è moderni se si crede che tra le due dimensioni temporali, passato

The title of this exhibition is intended to remind us that Salvo's work is closely linked to one of the main events of our epoch, that sort of short circuit whereby the past and the future work in collusion; they pour into one another, ceasing to appear as opposites. No artist of the past twenty years has illustrated more often and better than Salvo this pouring, this reciprocal conversion, which, for that matter, certainly does not concern today or yesterday, but has accompanied us for about two centuries of history. Revivalism, the spirit of citation and similar phenomena did not emerge only in the seventies: what immediately comes to mind is de Chirico's Metaphysical art, along with the entire constellation of artists involved in the "rappel à l'ordre". But apart from that nucleus, it is necessary to step further into the past, as far back as the late eighteenth to early nineteenth century, which was the true laboratory where these revisitations of the past were conceived and experimented with for the first time. Today, many would be prepared to acknowledge that one of the main aspects of the postmodern era lies in such an exchange of past and future and vice versa. But if one accepts that such returns to the past and steps backward are inevitable, it becomes immediately clear that postmodernity was not born just yesterday; instead it is a far-reaching issue that may be attributed with at least two centuries of duration. And modernity, too, by comparison and contrast, here takes on a fairly clear meaning. One is modern if he believes that no relationship exists between the two temporal dimensions, the past and the future. The past is behind

e futuro, non ci sia alcun rapporto. Il passato sta alle nostre spalle, consumato per sempre, o da affidare tutt'al più alla sussistenza, alle salmerie, che dovranno farsi carico del suo corpo ingombrante; le avanguardie, dal canto loro, non se ne devono curare, ma correre, se possibile, sempre più forte, per investire ciò che si apre davanti a noi. Meglio, insomma, bruciare i musei, al pari dei vascelli, come dice un noto proverbio, proprio per negare per sempre la possibilità di ritornare indietro. Si è moderni, appunto, se si è convinti che si debba sorpassare, in ogni momento, un punto di non ritorno.

L'altra mentalità, invece, scopre, magari non senza sorpresa, che è tutto il contrario, che cioè l'andare avanti non procede lungo una strada rettilinea, ma a un certo tratto, anche senza saperlo, subisce una curvatura, come quando ci si aggira in un labirinto, per cui, dopo un certo percorso, non si sa se con meraviglia, imbarazzo, riacquistata fiducia, ci accorgiamo che sfilano di nuovo davanti a noi certi panorami e paesaggi già noti. Il tempo è curvo, e alla lunga descrive una sorta di anello che tende a chiudersi.

Ma la più stupefacente delle scoperte è che a questo secondo atteggiamento non si giunge per mera disposizione psicologica. I moderni giurerebbero che passatisti si nasce, che è quasi un fatto di cromosomi, contro cui nulla si può. I postmoderni, invece, possono controbattere che questa scoperta di un tempo che curva e torna indietro risponde alla logica di energie più sottili e penetranti di quelle poste in gioco usualmente nell'ambito della modernità; e dunque c'è più futuro in questa scoperta di un ritorno indietro, rispetto alla presunzione di un andare sempre avanti. La modernità era abituata a ragionare solo in termini di corpi fisici, con un loro peso e ingombro reale che li obbligano a occupare, una dopo l'altra, certe posizioni o, meglio, stazioni proprio come un treno nel suo viaggio. Ma cosa succede se adottiamo per il nostro viaggio un'energia ad altissima velocità – la più alta esistente nell'universo – come quella della luce, ovvero delle onde elettromagnetiche? In tal caso ha ancora senso stare a ragionare di metri, di chilometri, di avanti e indietro, cercare di stabilire chi è in testa o in coda? Una simile energia fa il giro della terra in un battibaleno, in un certo senso è come se rimbalzasse, ridondasse. Gli indici di posizionamento (passato, presente,



Friedrich Overbeck, *Odorado e Gildippe*, 1823.
Roma, Casino Massimo.

us, finished once and for all, or at most must be handed over to subsistence, to the baggage trains, which must take on the load of its cumbersome body; the avant-gardes, for their part, need take no heed of it, but to run, ever faster, in order to touch whatever opens up before us. In short, it is better to burn the museums, as if they were boats, as a well-known adage says, precisely in order to annul forever the possibility of turning back. One is modern, that is, if one is convinced that the point of no return must be crossed at all times.

The other mentality instead discovers – perhaps not without some surprise – that it is quite the opposite; that is, to move forward does not mean to move along a rectilinear path. At a given point, even without knowing it, the path curves; it is like walking through a labyrinth where after a while, whether with wonder,



futuro) perdono ogni significato, possono invertirsi tra loro.

Ma, appunto, ciò avviene pur sempre nel segno di una spinta energetica, e non di un fiacco adattarsi al già fatto. Nessuno si è mai sbagliato a proposito degli iniziatori del revivalismo ottocentesco: chi ha mai accusato neoclassici, nazareni, puristi, romantici in genere di essere dei reazionari, dediti all'acquiescenza, alla pigrizia mentale? Chi ha mai negato loro una qualifica di avanguardia? Tutt'al più i modernisti, che allora avevano ancora molta strada davanti a loro da compiere (basti pensare che doveva ancora scattare la rivoluzione industriale affidata alle macchine mosse dall'energia termica), potevano obiettare che il loro entusiasmo era mal posto; ma risultava chiaro a tutti che nazareni, puristi eccetera adottavano una modalità particolare di avanzamento, quella di indietreggiare per saltare più lungo e lontano. Nel loro caso non si trattava tanto di "ritornare", quanto di ricominciare daccapo, di tracciare un nuovo ciclo, trascrivendo certe posizioni del passato in una chiave più tesa e dinamica, suggerita da quelle energie elettromagnetiche di cui si poteva avere una seppur vaga intuizione; e che di certo contrastavano radicalmente la pesante, inquinante

embarrassment, rekindled faith, we realize that certain panoramas and landscapes that we already know are passing before our eyes. Time is curved and in the long run describes a sort of ring that tends to close. But the most amazing of the discoveries is that one does not arrive at this second conclusion by mere psychological propensity. The moderns would swear that one is born passéist, that it is practically a question of chromosomes, against which there is nothing to be done. The postmoderns, instead, may argue that this discovery that time is curved and turns back corresponds to the logic of energies more subtle and penetrating than those usually brought into play by modernity; and thus, there is more future in this discovery of a return to the past than in the presumption of always marching forward. Modernity was used to thinking only in terms of physical bodies, with a real weight and volume that obliged them to occupy given positions, one after another; or, better, stations, just like a train on its route. But what happens if we use for our trip a very high-speed energy – the fastest in the universe – like light, or electromagnetic waves? In this case, does it still make sense to think in terms of kilometres, of a forwards and a backwards, to try to establish who is ahead and who is behind? Such an energy can go around the



Pietro Benvenuti, *Apollo vincitore del serpente Pitone*, 1813 c. Collezione privata.



Tomaso Minardi, *Madonna del Rosario*, 1840. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



Francesco Hayez, *Un pensiero malinconico*, 1842. Collezione privata.

(anche in senso socio-economico) energia di specie termica che si ottiene bruciando dei combustibili, con l'inevitabile accompagnamento di fumo, scorie, pioggia di foschi detriti. Laddove i revivalisti pretendevano di ri-costruire in una chiave di tersa luminosità.

Da allora sono passati due secoli e l'elettromagnetismo è venuto assumendo sempre più peso, trovando applicazioni sempre più consistenti in ambito tecnologico, fino a svolgere da sé un'intera nuova branca, l'elettronica, di cui è senza dubbio pleonastico stare a celebrare l'importanza per i nostri tempi. Ricordiamo, di passaggio, che proprio agli inizi del Novecento ha operato chi, come Einstein, è riuscito a mettere in formule matematiche quell'intuizione vaga del grande cortocircuito che già era stata concepita dai revivalisti tra Sette e Ottocento. Un'astronave capace di raggiungere la velocità della luce (questo il celebre paradosso einsteiniano), che dunque corresse davanti a sé a ritmi vertiginosi, non potrebbe fare a meno di flettere il suo percorso, per l'effetto gravitazionale di buchi neri e altre masse di materia cosmica, e poco alla volta ritornerebbe sui propri passi. L'universo è finito e curvo, diversamente da quanto credevano i moderni, sulla scorta di Galileo e Newton. O forse esso vive proprio di ritmi alterni di diastole e sistole, a volte si espande, poi di nuovo si contrae, con fasi successive di esplosione e implosione. Così pure la ricerca artistica ha visto fasi di segno contrario; talvolta è sembrata riprendere il progetto moderno dell'espansione indefinita, balzando in avanti; talaltra ha ricalcato la legge dell'inversione, o della curvatura dello spazio. Certo è che, via via, le fasi di rientro si sono consumate con maggiore consapevolezza circa la loro stessa inevitabilità, e circa quella natura energetica che malgrado tutto è alle loro origini. Ovvero, il pericolo di un passatismo inerte risulta, a ognuno di tali ritorni, più lucidamente respinto, sostituito invece da gradi crescenti di consapevolezza autocritica e autoironica. Così era nel neoclassicismo plateale, pesantemente teatrale di de Chirico, rispetto a quello di David e Canova; e lo è tanto più, a mezzo secolo dalle imprese dechirichiane, nelle archeologie di Salvo e di altri che, come lui, sono "ritornati" negli ultimi venti anni. Peggio per chi, invece, non ha inteso questa necessità di affidare il ritorno alla leggerezza, alla immaterialità della novissima chiave energetica, diciamo pure

world in a twinkling; in some respects, it is as if it rebounded, echoed. The indices of positioning (past, present, future) lose all their meaning; they can turn and intermingle among themselves.

But that is just the thing: this always happens as a result of an energetic thrust, and not through a feeble adaptation of what has already been done. Nobody has ever been mistaken about the initiators of nineteenth-century revivalism: who has ever accused the Neoclassicists, the Nazarenes, the Purists and the Romanticists in general of being reactionaries, addicted to acquiescence, to mental laziness? Who has ever denied them their place in the avant-garde? At most, the modernists, who at the time still had a long way to go (it suffices to recall that the full impact of industrial revolution, moved by machines driven by heat energy, had yet to take place), could object that their enthusiasm was out of place; but it was clear to everybody that the Nazarenes, Purists, et al., had adopted a special manner of moving ahead, that of stepping back to leap longer and further. In their case, it was not so much a question of "returning" as starting over from scratch, charting a new cycle, transcribing certain positions of the past into a more taut and dynamic key, suggested by those electromagnetic energies which could be sensed, even if vaguely, and which certainly were in radical contrast with the heavy, foul (in the economic sense, as well) energy of a thermal kind that could be obtained by burning combustibles, with their inseparable companions of smoke, soot, a rain of gloomy detritus – there, where the revivalists professed to reconstruct in a key of sunny luminosity.

Since then, two centuries have passed and electromagnetism has taken on increasing weight; it has played an increasingly important role in technological applications. Now it occupies an entire new branch of science, electronics – about which it would doubtlessly be pleonastic to tout the importance for our times. It should be recalled in passing, however, that at the start of the twentieth century personalities like Einstein were at work, setting into mathematical formulae that vague intuition of the great short circuit that had already been conceived by the revivalists of the eighteenth and nineteenth centuries. A spaceship able to reach the speed of light (this was Einstein's famous paradox), and therefore to run ahead of itself at a vertiginous pace, could not help but change its course due to the gravitational effect of the black holes and other masses of cosmic materials, and it would have gradually retraced its



Jacques-Louis David, *Marte disarmato da Venere e dalle Grazie*, 1824. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

elettronica, e quindi è caduto nei difetti di una tavolozza fosca, terrosa, gravata di tinte brune. Salvo invece sa bene che pennello e tavolozza, anche se non rinuncia al loro uso, devono comunque rivaleggiare con l'intensità, con la saturazione dei colori ottenibili appunto per via elettronica. La vecchia pittura può ancora reagire e risultare concorrenziale, purché sappia sollecitare tutte le sue migliori virtù in tale direzione; altrimenti affonda, irrimediabilmente condannata, ed è meglio quindi che gli artisti usino direttamente taluni strumenti elettronici, dal neon al video alla computer graphic.

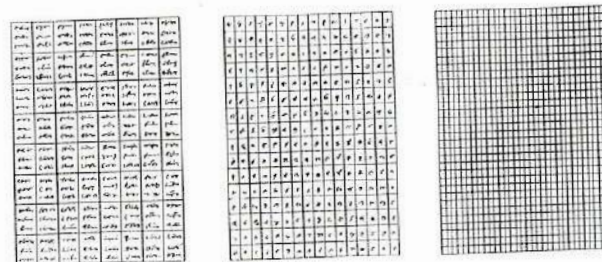
Questa mostra veronese ripercorre in misura ridotta ma esatta le principali tappe attraverso cui Salvo ha svolto l'azione di cui si è detto sopra, ovvero il grande testa-coda e cortocircuito passato-futuro, quasi la prova documentaria del favoloso viaggio ipotizzato da Einstein: smaterializziamoci, saliamo su una navicella spaziale ultraveloce, avventiamoci verso il futuro

steps. The universe is finite and curved, contrary to what the moderns believed in the wake of Galileo and Newton. Or it may even live by the alternative rhythms of diastoles and systoles; at times, it expands, and then it contracts again, in successive phases of explosion and implosion.

In the same way, art has followed opposite paths; at times, it seems to resume the modern project of indefinite expansion, leaping ahead; other times, it has retraced the law of the inversion, or the curving of space. Of course, in time, the stages of return have been passed through with a greater awareness of their inevitability and of their energetic nature, which, despite it all, lies at their origin. That is, the danger of an inert passéism at each of these returns is ever more clearly rebuffed and replaced by growing degrees of self-critical and self-ironic awareness. It was this way with the blatant, heavily theatrical Neoclassicism of de Chirico, compared to that of David and Canova; and it is all the more so, a half century after de Chirico's endeavours, in Salvo's archaeological expeditions and those of others who, like him, have returned in the past twenty years. So much the worse for whoever, instead, has not understood this need to undertake the return in the spirit of the lightness, the immateriality, of the very latest energetic key, let us say electronic, and therefore has fallen into the trap of a gloomy, earthy palette, weighted down by its brownish hues.' Salvo, instead, is well-aware that the paintbrush and palette – even if he has not renounced their use – must in any case rival in intensity and saturation the colours that can be obtained through electronic means. The old style of painting may still react and be competitive, as long as its qualities in this respect are brought out to their best advantage; otherwise, it sinks, irretrievably condemned. In the latter case, the artists would be better off using directly such electronic tools as neon, video, computer graphics.

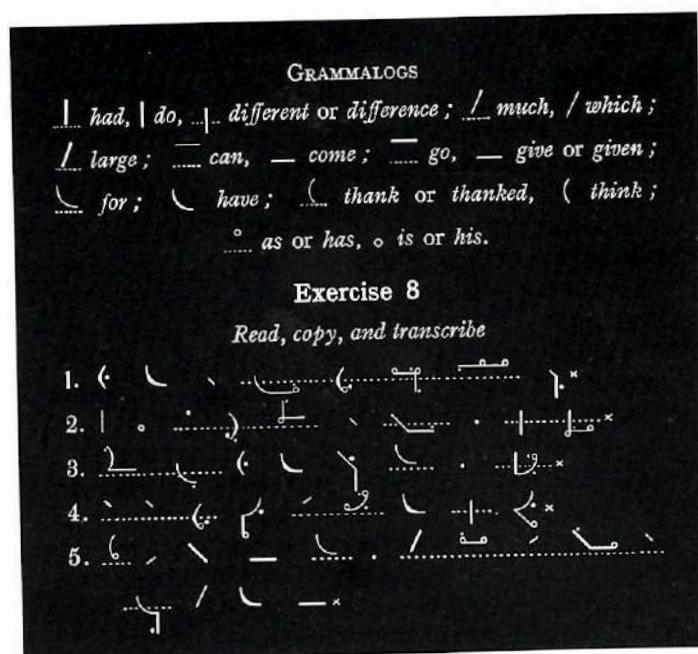
This exhibition in Verona retraces in small but exact scale the main stages through which Salvo passed in order to perform the above-described feat, the great past-future spin-around and short circuit, almost the documentary proof of the fabulous voyage proposed by Einstein: let us dematerialize ourselves, hop aboard an ultra-fast spaceship, hurl ourselves boldly into the future; at a certain point we shall find ourselves on the other side, at the dawn of humanity, that is, in the full of the primitive-archaic cycle.

In the beginning, Salvo participated in an explosive experience, one that was perhaps the farthest-reaching

Giulio Paolini, *Ennesima*, 1975-88. Collezione privata.

più spinto; a un certo punto ci troveremo dall'altra parte, agli inizi dell'umanità, cioè in pieno ciclo primitivo-arcaico.

All'inizio Salvo partecipa di un momento esplosivo, che è forse il più avanzato cui sia giunta l'ideologia del "progresso", cioè dello spingersi sempre avanti, bruciando i vascelli dietro di sé. Si tratta dell'arte concettuale, superbo frutto della fine degli anni Sessanta, che cerca appunto di convincere l'umanità a fare a meno dei corpi, delle immagini, ad adottare quelle minime tracce, magre, scattanti, che sono le parole e le frasi, proprie di un'umanità decisa a "vivere solo nella sua testa", quasi annullando i sensi. Le gallerie più avanzate d'Europa e del Nordamerica si riempiono di opere consistenti appunto in magre scritture, vergate su fogli o direttamente sulle pareti. Meglio ancora se questi messaggi "poveri" vengono affidati a un austero bianco e nero, in modo che l'attenzione si concentri per intero sul loro potere noetico, e nulla vada ai sensi. Del resto, in quegli anni, anche lo strumento principe dell'elettronica, la televisione o in genere la videoimmagine, stenta ad adottare la cromia. Fin qui giungono i Kosuth e Huebler e Paolini e Agnetti, da cui il giovane Salvo afferra il testimone di una staffetta audace.

Joseph Kosuth, *Grammatalogs*, 1969. Collezione privata.

ever achieved by the ideology of "progress": that is, the experience of pushing ever ahead, burning one's boats behind one. It was conceptual art, the splendid fruit of the late sixties which attempted to convince the world to do without the physical, without images, and to adopt those minute traces, slim, dynamic – words, sentences – that belong to a humanity determined "to live only in its head", almost annulling the senses. The most progressive galleries of Europe and North America filled up with works that consisted in writings, scribbled on sheets of paper or directly on the walls; all the better if these "poor" messages were entrusted to an austere black and white so that the public's attention was fully concentrated on their noetic power and nothing was left to the senses. Besides, in those years, even the prince of electronic instruments, the television or the video-image in general, was just beginning to make the transition to colour. Kosuth and Huebler and Paolini and Agnetti had gotten this far, and from them the young Salvo boldly seized the baton.

But at this point he made two additional considerations which helped to upset the very same conceptual processes: first, is it not perhaps true that archaic humanity was proud of these purely verbal messages and tried to record them in the most lasting



Ma già qui egli svolge due riflessioni aggiuntive, che si danno a capovolgere quegli stessi processi concettuali: primo, non è vero forse che l'umanità arcaica si faceva vanto di quei messaggi puramente verbali, e cercava di registrarli nel modo più duraturo? Ecco insomma il "ritorno" alle lapidi, alle solenni scritte epigrafiche. Secondo: la privazione sensoriale del bagno nel bianco e nero è proprio un tratto irrinunciabile per entrare nel futuro, o soltanto una mancanza provvisoria di adeguate capacità tecnologiche o, peggio ancora, il connotato psicologico di un uomo che, per correre più in fretta, per afferrare più futuro, crede di doversi spogliare dei sensi e dei loro piaceri? Insomma, quel regno della luce (dell'elettronica) che ci attende è costretto per natura a imporci una specie di vigilia, di dieta severa? In fondo, solo un decennio dopo, col pieno affermarsi della videoscrittura, attraverso milioni di personal computer, quella stessa grafia nitida, stereotipata, sarebbe stata in grado di presentarsi in allettanti panni policromi. Oggi saremmo stupiti se appunto i monitor che occhieggiano un po' dappertutto ci riversassero i loro messaggi solo in bianco e nero; ci verrebbe a mancare qualcosa, se non ci blandisse la loro gamma attestata su verdi pisello, gialli sulfurei, azzurri oltremare e così via; una gamma "celestiale", o appunto degna dei pittori del Quattrocento, dei preraffaelliti, prima che Raffaello, staccandosi dall'insegnamento del Perugino, spingesse la pittura occidentale a imitare gli effetti atmosferici, inevitabilmente sporchi e miscelati.

Dopo le lapidi vengono le *Sicilie*, che ne sono uno sviluppo, con la comparsa di un timido motivo ideografico (il profilo della Trinacria), che però vale essenzialmente come contenitore, come classificatore di elementi concettuali (i nomi dei grand'uomini che hanno abitato e onorato quella regione). Anche in tal caso avviene una totale consunzione dei dati corporei dei personaggi illustri, sostituiti dal dato prettamente concettuale del cognome, di cui più facilmente si può impadronire una "memoria", un archivio, siano essi cartacei o già redatti in termini elettronici. Il fatto è che la fascia delle poetiche concettuali aveva pronunciato quello che appariva un interdetto ultimo, non eludibile: non più immagini, ma solo azioni, concetti, di un'umanità talmente protesa ad agire da non aver tempo per riflettere, per "rappresentare", seppure in modi sommari. O



Una delle prime lapidi di Salvo, datata 1970.
One of Salvo's first monumental plaques, dated 1970.

way? Here, in short, is the "return" to the monumental plaques, the solemn epigraphic writings. Second: is the sensorial deprivation of the immersion in black and white an indispensable treatment for entering the future, or merely a temporary lack of adequate technological means, or, worse yet, the distinguishing psychological mark of a man who, in order to run faster, the better to seize the future, believes that he must rid himself of his senses and their pleasures? In short, that kingdom of light (of electronics) that awaits us is forced by its nature to impose on us a sort of fast, a very strict diet. After all, only a decade later, with the burgeoning success of word processing through millions of personal computers, that same clear, stereotyped writing was to appear in alluring polychrome clothing. Today we would be astonished if the monitors that wink at us from just about everywhere poured out their messages only in black and white; we would feel like something was missing, if there were not that colour range from pea-greens to sulphur yellows, deepsea blues and so forth to seduce us. It is a "celestial" colour range, worthy of the painters of the Quattrocento, of the Pre-Raphaelites, those who came before Raphael and, ignoring the teachings of Perugino, forced western painting to imitate atmospheric effects, inevitably tainted and mixed.

After the monumental plaques come the *Sicilie*, a development of the former. In them, a shy ideographic motif appears (the profile of Trinacria) which, however, essentially serves as a container, as a file for

tutt'al più il mondo delle immagini sarebbe stato ormai da affidare a quei servi sciocchi che sono i riporti foto-cinematografici. Però, a un certo punto, è la stessa tecnologia elettronica che inventa uno strumento, il cosiddetto pennello elettronico, capace di tradurre immediatamente in algoritmi, e quindi in software, i nostri tracciati lineari.

Afferrato quello strumento sofisticato, chiunque può permettersi di disegnare, cioè di condurre quei tratti continui, fluidi e liberi nelle loro mosse, che costituiscono tutto il fascino del mondo delle immagini, e la loro differenza costitutiva rispetto ai segni codificati, stereotipati della scrittura o dei numeri. Anche se la bella fluidità e libertà dei tracciati "a mano" deve pur pagare qualche scotto, nel venir riversata nei "novissimi" apparati del software: deve pur sempre accontentarsi di una elementarità, di un'esilità e magrezza, che d'altronde rassomigliano straordinariamente ai caratteri asciutti e casti rinvenibili nel disegno dei primitivi, dei candidi, dei fanciulli. Si deve pur sentire, in qualche modo, l'incredibile testa-coda avvenuto, per cui le sofisticatissime possibilità del pennello elettronico si ripropongono con un'aura sintetica ed essenziale tipica dei primordi.

Qualcosa del genere accade nelle opere di Salvo che, a partire dal '73, "copiano", rifanno, reinterpretano i San Michele, San Martino e San Giorgio della migliore tradizione pittorica. Per carità, non si vuole dire affatto che il nostro artista abbia colto l'imbeccata dal pennello elettronico e simili, oltretutto a quella data non ancora entrati nell'uso comune. E, del resto, chi anche minimamente conosce Salvo sa bene come egli sia schivo, di più, sospettoso verso i gadget e le diavolerie pseudofuturibili, come egli anteponga a tutto le solide virtù del "mestiere" e dei mezzi tradizionali – dovremo tornare tra poco su questo punto –. D'altra parte il povero commentatore a posteriori non può evitare di stabilire un rapporto tra quei due eventi, il fatto allora stranissimo di un artista uscito dall'avanguardia concettuale che si dà a "rifare" delle immagini ultratradizionali, e le possibilità dischiuse, a livello comune, dallo sviluppo tecnologico. Altrimenti, come spiegare l'"innocenza" del tratto di quei disegni, o appunto la loro "povertà", ma nutrita di spiritualità, immersa nei sentori di un primordio, di una mano che "ricomincia", che quasi cerca di impostarsi di nuovo, di rieducarsi, dopo stagioni di disassuefazione? E il parallelo con quanto

conceptual elements (the names of the great men who lived in and did honour to the region). Also in this case, a total consumption of the physical data of the personalities illustrated occurs, and they are replaced by the patently conceptual datum of the last name, which can more easily be mastered by a "memory", an archive, whether on paper or already processed in electronic terms.

The fact is that the category of the conceptual poetics had pronounced what seemed to be a final prohibition: no more images, only actions and concepts of a humanity so prone to action that there was no time left to reflect, to "represent", even in summary form. Or, at most, the world of images was by then to be handed over to those mindless servants called photo-cinematographic documentation.

However, at a certain point it was electronic technology itself that invented an instrument, the so-called electronic paintbrush, which was able to translate immediately our linear marks into algorithms and then into software. With that sophisticated instrument in hand, anyone could draw, that is, could pilot those continuous, freely moving, fluid lines that make up all the fascination of the world of images and their constitutional difference from the codified, stereotyped visual signs of letters and numbers. However, the beautiful fluidity and freedom of the "hand-drawn" lines must pay the cost of being decanted into the "brand-new" apparatus of software: they must remain content with an elementariness, a tenuousness and meagreness that bear a striking resemblance to the wispy and chaste characters that may be found in the drawings of primitives, candid folk and the young. And, yet, in some way, we must get a sense of the incredible spin-around that took place, where the highly sophisticated potential of the electronic paintbrush is reposed with the synthetic and essential aura typical of primordial civilizations. Something of the kind occurs in Salvo's works that, starting in 1973, "copy", re-do, reinterpret the Saint Michaels, Saint Martins and Saint Georges of the best pictorial tradition. For heaven's sake, that is by no means to say that our artist had seized upon the suggestions of the electronic "paintbrush" and the like, which at the time had not yet entered into common use. And, besides, anyone who even vaguely knows Salvo is well-aware that he is averse to, or more, suspicious of gadgets and pseudo-futuristic contraptions, just as he sets all the solid virtues of the "trade" and of traditional media before everything else – and we shall be returning to this point. On the other



Salvo copia Raffaello ritraendosi come San Michele che combatte il demonio in un'opera del 1973. Collezione privata (courtesy Eva Menzio, Torino).
Salvo copies Raphael in this 1973 portrait of himself as Saint Michael fighting the demon. Private collection (courtesy Eva Menzio, Turin).

consentono i mezzi elettronici si ripresenta anche per il fatto che pure Salvo pratica le due varianti, in ordine successivo: dapprima, il bianco e nero, come possibilità più elementare, quindi il colore, che ovviamente è terso, "paradisiaco", steso in tutta purezza, esattamente come quello consentito dai "fosfori" dell'immagine video a colori, che sfruttano le leggi elementari dei colori primari e delle loro fusioni, non condotte fisicamente ma affidate all'occhio del percipiente. Col che, vale la pena di notarlo, le nuove frontiere dell'immagine video,



Il tema di San Giorgio e il drago è trattato da Salvo anche in un bassorilievo in bronzo eseguito tra il 1974 e il 1978, unica sua esperienza in scultura. Collezione privata (courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia).

Salvo also treats the theme of Saint George and the Dragon in a bronze bas-relief done between 1974 and 1978, his only experiment with sculpture. Private collection (courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia).

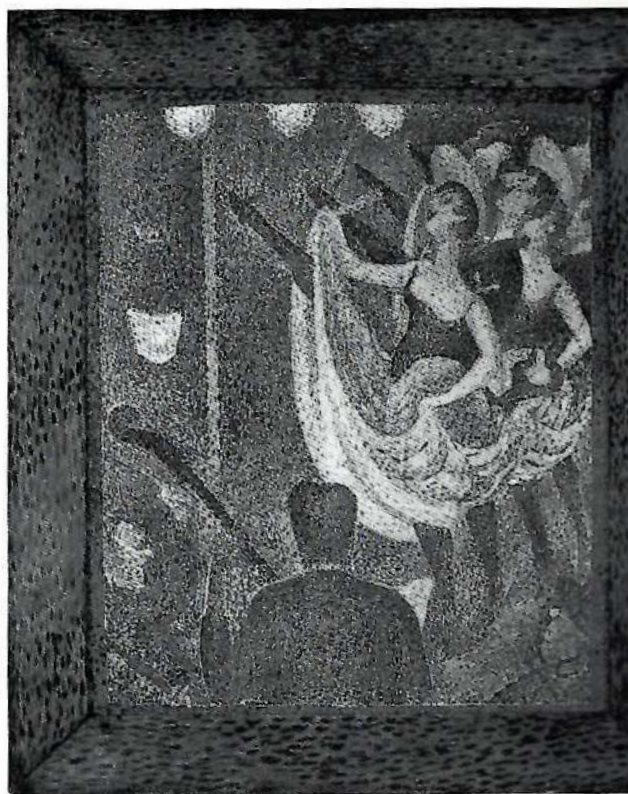
hand, the poor a posteriori commentator cannot avoid establishing a relationship between the two events: the then very unusual fact of an artist who leaves the conceptual avant-garde to devote himself to "re-making" ultratraditional images, and the opportunities opened up, at the common level, by technological development. Otherwise, how can we explain the "innocence" of the lines of those drawings, or their "poverty" (nourished, however, by spirituality), wrapped in the scent of the primordial, by a hand that has "started over", almost as if it had been set the task of re-educating itself after seasons of disuse? And the parallel with the opportunities provided by electronics is also represented by the fact that Salvo, too, practised the two variations, in successive order: first, the use of black and white as the most elementary option, then colour, which obviously is bright, "paradisical", applied in all purity, just like the kind made possible by the "phosphorous" of the colour video image. The latter option exploits the elementary laws of the primary colours and their blending, which does not

elettronica, offrono quella soluzione tanto faticosamente ricercata da Seurat e compagni, i quali erano ben consapevoli che, se i colori vengono mescolati sulla tavolozza, si offuscano irrimediabilmente, ognuno di essi si porta dietro le proprie scorie che si aggiungono a quelle delle altre tinte. E la soluzione fu trovata, come ben si sa, nel tenere i tocchi cromatici "divisi", nel distribuirli sulla tela a piccole unità accostate, lasciando che la loro fusione avvenisse nell'apparato psiconeuronico del percipiente, in tutta purezza. Una soluzione che ha avuto il merito di anticipare straordinariamente quella cui, quasi un secolo dopo, giungerà appunto il cosiddetto "mosaico elettronico" dell'immagine video. E anche qui, nell'un caso e nell'altro, ci muoviamo nel solco del "grande ritorno", ovvero: nel futuro è il mio passato (nel mio principio è la mia fine, ha sentenziato per tutti il poeta Eliot). Infatti soluzioni analoghe, di porziuncole cromatiche offerte allo stato puro, accostate, non mescolate, si trovano numerose in tutta la storia antica e medievale: dai mosaici ai cammei, alle vetrate gotiche, agli arazzi (dove le unità puntiformi sono sostituite da fibre oblunghe, ma con logica non dissimile).

Però, proprio il nome di Seurat mette in campo quello del suo antagonista, in quegli anni di fine secolo, Paul Gauguin; i due avevano il medesimo fine, che era appunto di tornare indietro, di imprimere alla modernità la curva parabolica mirante al "grande ritorno", ritrovando la purezza cromatica delle età "prima di Raffaello" (e dell'orrida mescolanza e sporcizia "moderna"), nonché il delizioso linearismo sintetico dei "primitivi". Ma le strade divaricavano radicalmente, il primo affidandosi alla "divisione", l'altro invece a stesure "piatte" e unite.

Qui è il punto di separazione tra la strada seguita da Salvo e quella dei mezzi video-elettronici; questi ultimi infatti si affidano costitutivamente a uno spolverio di "picture elements", di "pixel", cioè di "punti"; il loro, in sostanza, è un puntinismo, anche se tanto fitto da aggirare la nostra soglia di percezione, cosicché, in realtà, noi non vediamo "diviso", ma abbiamo la sensazione di un tessuto compatto senza smagliature; eppure il "retino" in qualche modo c'è, e conferisce un carattere palpitante, una tramatura, a quelle campiture.

Il "vecchio" pennello manuale trova, al proposito, un suo vantaggio, in quanto per sua natura supera d'un balzo questa divisione, ogni suo intervento è



Georges Seurat, *La gazzarra*, 1889-90.
Buffalo, The Albright-Knox Art Gallery.

take place physically but is left to the eyes of the perceiver. Thus, it is worth noting, the new frontiers of the electronic video image offer the solution so laboriously sought by Seurat and company, who were well aware that if colours are mixed on the palette, they are irremediably darkened; each one carries its own dross along with it which is added to that of the other hues. And the solution was identified, as everybody knows, in keeping the chromatic brushstrokes "divided" while distributing them in small units placed side by side in all their purity on the canvas, letting their blending take place in the psycho-neuronic apparatus of the perceiver. This solution may be credited with having anticipated in an extraordinary way what was to be achieved nearly a century later with the so-called electronic mosaic of the video image. And here again, in both cases, we are moving in the groove of the "great return", that is: the future lies in my past ("In my beginning is my end," T.S. Eliot pronounced). In fact, numerous similar solutions of chromatic particles offered in their pure state, set side by side and not mixed, may be found



unificante, agglutinante; esso copre di getto una vasta estensione, si pone insomma nel segno della continuità piuttosto che della discrezione.

In altre parole, potremmo anche commentare che il dipingere è sempre uno strumento "ad alta definizione", faticosamente inseguito, su questa strada, dallo sciame dei pixel elettronici, che tentano di nascondere moltiplicandosi il loro vizio d'origine.

D'altra parte, il dipingere si porta dietro il suo proprio peccato originale, che è di evitare a fatica l'offuscamento, la sporcizia, come avevano giustamente diagnosticato Seurat e compagni. Qui avviene il miracolo di cui è capace Salvo, che senza dubbio insiste nell'uso della tradizionale pittura a olio, ma la intride nella luce, per così dire, usa tinte che l'hanno incamerata in sé, così da risultare concorrenziali rispetto a tutti i mezzi non-pittorici (luci al neon, o appunto "fosfori" elettronici).

C'è nei suoi colori un supplemento di luminosità, quasi che la emettessero, fossero dei "fosfori" in estensione. Naturalmente, Salvo fa di tutto, anche a livello concettuale e tematico, per assecondare questa palingenesi della vecchia tavolozza nel regno della luce, e quindi si rifiuta di ammettere, poniamo, le ombre come mancanza di luce, come ottenebramento, latenza di piacere ottico. Le sue ombre, ovviamente, sono colorate, ma non nel senso degli impressionisti, che, certo, escludevano il nero, ovvero il non-colore, ma ammettevano tante tonalità intermedie, tanti compromessi, per aderenza alla fenomenicità dell'esistente, e soprattutto a una grassa, densa atmosfera, provocatrice di inquinamento. L'atmosfera è un valore "moderno", caro a una tradizione che da Leonardo si spinge tutt'al più fino agli impressionisti, appunto. Gli "antichi", e noi postmoderni, non ci preoccupiamo troppo dell'atmosfera, che sappiamo essere un aspetto transeunte, un minimo strato di nebbia attorno al nostro pianeta, anch'esso minimo. Oggi, poi, i satelliti ci hanno abilitato davvero ad apprezzare, anzi, meglio, a disistimare quel manicotto gassoso da cui è rivestito il nostro globo, ma per uno spessore assai limitato. Al di fuori di esso abbiamo un cielo rarefatto, che può ospitare albe o tramonti incantati, pronti a pigiare sulla tavolozza, a dare nell'incredibile, nell'"inverosimile", se ci ostiniamo a valutarli con parametri "terrestri". Ma sono questi i colori, gli incanti, le magie di tutti i "primitivi", di tutti gli artisti "prima di Raffaello", o di quelli che,

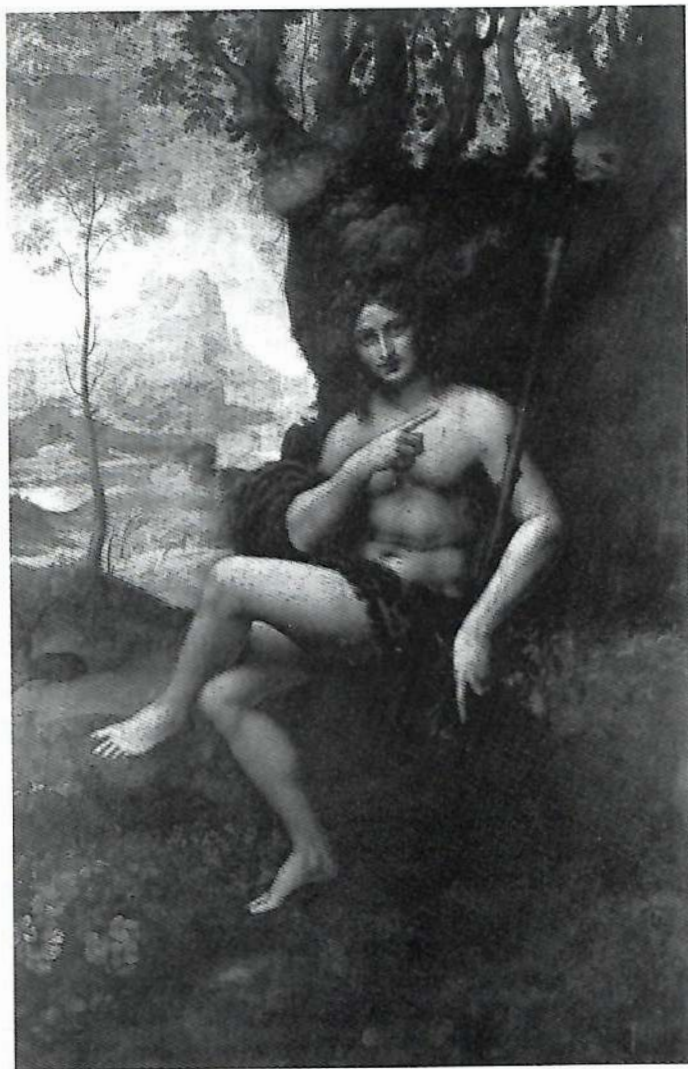


Raffaello, *Santa Caterina d'Alessandria*, 1507-08.
Londra, National Gallery.

throughout ancient and medieval history, from mosaics to cameos, Gothic stained glass windows, and tapestries (where the puntiform units are replaced by oblong fibres, but according to a logic that is not dissimilar).

However, the very name of Seurat brings into play that of his antagonist during those years at the close of the century, Paul Gauguin; the two met the same end, which was to turn back, to mark modernity with the parabolic curve leading to the "great return", finding the chromatic purity of the age "before Raphael" (and before the horrid modern mixing and impurity), as well as to the delicious synthetic linearism of the "primitives". But their paths separated widely: the first put his faith in "division" and the other in areas of pure, "flat" colour.

This is the point of separation between the path followed by Salvo and that of the video-electronic media: the latter, in fact, put their faith in a dust cloud of "picture elements", of "pixels", that is,



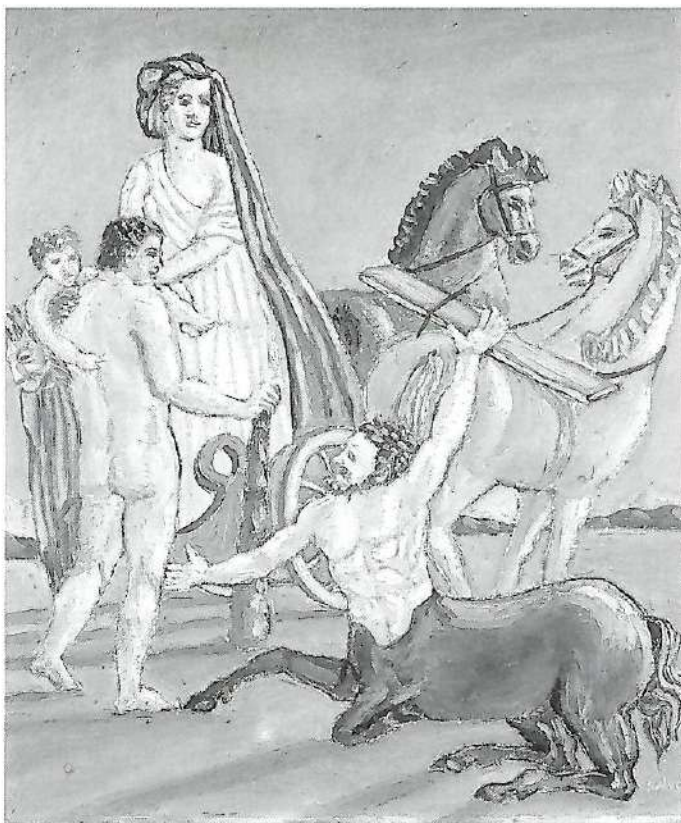
Leonardo da Vinci, *Bacco*, 1511-15. Parigi, Musée du Louvre.

come Salvo, intendono riportarsi a tali suggestioni. Ovvero, si potrebbe anche dire, la nostra odierna capacità di simulazione di scenari non strettamente esistenti si permette di proporli al meglio delle possibilità immaginabili, come altrettanti paradisi terrestri ritrovati.

Riprendiamo a seguire con qualche precisione la rotta di Salvo come appare nella presente mostra. I San Michele e San Giorgio della tradizione religiosa, dunque, vengono ripercorsi con una sorta di pennello elettronico che li sgrassa di ogni ridondanza, permettendosi poi di campire, talvolta, gli spazi tra linea e linea con un intenso, smaltato

"points"; in substance, they adopted a pointillism, even if it is so dense that it eludes our threshold of perception. In reality we do not see it as "divided", but we have the sensation of a compact fabric without flaws; and yet, in some way, the "screen" is there and it confers a pulsating character to those areas of colour. The "old", manual paintbrush holds an advantage in this respect, since by its very nature it overcomes in a leap this division; each of its marks is unifying, cohesive. It effortlessly covers a vast expanse; in short, it works toward continuity rather than division. In other words, we might also note that painting has always been a "high-definition" medium, which the swarm of electronic pixels follows with difficulty, attempting to cover up its original defect by multiplication.

On the other hand, painting carries its own original sin, which is that it barely avoids the darkening, the tainting, as Seurat and company had correctly diagnosed. Here is where the miracle of which Salvo is capable takes place. No doubt, he persists in the use of traditional oil paints, but he fills them with light, so to speak; he uses colours that have stored light inside of themselves, so that they rival those of non-pictorial media (neon lights, or, more to the point, electronic "phosphorous"). In his colours, there is a supplement of luminosity, almost as if they emitted it themselves, as if they were expanses of "phosphorous". Naturally, Salvo does all he can, at the conceptual and thematic levels as well, to promote this palingenesis of the old palette in the realm of light, therefore he refuses to admit, let us say, shadows as a lack of light, as a darkening, latency of optical pleasure. His shadows, obviously, are coloured, but not in the way that the Impressionists did it, that is, excluding black (or non-colour) but allowing many intermediate hues, many compromises, to conform to the phenomenality of the existing, and especially to a heavy, dense atmosphere, cause of pollution. Atmosphere is a "modern" value, dear to a tradition that from Leonardo penetrated as far as the Impressionists. The "ancients", and we postmoderns, do not worry too much about the atmosphere, which we know is a fleeting aspect, a minimal layer of fog around our planet, itself also minimal. After all, nowadays, satellites have made it possible for us to appreciate or, better, to disesteem that gaseous sleeve wrapped around our globe (but its thickness is quite limited). Outside of it, we have a rarefied sky that can shelter enchanted dawns or dusks, ready to press upon the palette, to venture into the incredible, into the



Tra il 1977 e il 1980 Salvo dedica una serie di dipinti al mito di Ercole, che salva Deianira dai centauri in un'opera del 1977 e lotta con il leone di Nemea in un lavoro dell'anno seguente.

tessuto cromatico. Ma l'artista non dimentica che nei depositi iconografici del nostro passato non ci sono solo le immagini sacre, i "santini" devozionali. Le nostre radici contemplano pure la matrice laica, "eroica", la mitologia greco-romana, che poi è il tipico terreno d'elezione dell'archeologia vera e propria, a sua volta incentrata sul mito. Accanto ai santi dell'universo cristiano, insomma, ecco gli dei e gli eroi, che ovviamente si muovono in un panorama di rovine di templi, di colonne dirute. Gli uni e gli altri, del resto, fissati a livello di stereotipi e pronti, in qualche modo, per essere "stoccati" negli archivi della memoria artificiale, che oggi appunto tende a trasferirsi dalla riproduzione cartacea, attraverso procedimenti fotochimici ad alta fedeltà, a quella elettronica (si pensi al videodisco). Solo che questa, lo sappiamo è a bassa definizione, stilizzante per sua natura. Risulta pertanto giustificato quel modo magro, riduttivo, compendiarario con cui Salvo ripropone santi del



Between 1977 and 1980, Salvo dedicated a series of paintings to the myth of Hercules, who in a work of 1977 saves Deianira from the centaurs, and in one of the following year struggles with the Nemean lion.

"improbable", if we persist in evaluating them according to "terrestrial" parameters. But these are the colours, the bewitchment, the magic of all the "primitives", of all the artists who came "before Raphael", or of those who, like Salvo, aim to return to such suggestions. One might also say that our capacity today to simulate scenarios that do not exist in the strict sense, offers the freedom to present them in the best of the imaginable possible ways, like so many rediscovered terrestrial paradises.

Let us get back to following exactly Salvo's course as it appears in this exhibition. The Saint Michaels and Saint Georges of the religious tradition, then, are revisited with a sort of electronic paintbrush that strips them of all redundancy, and then sometimes takes the liberty of filling in the gaps between the lines with an intense, enamelled chromatic fabric. But the artist does not forget that in the iconographic reservoirs of our past there are not just holy images, small devotional

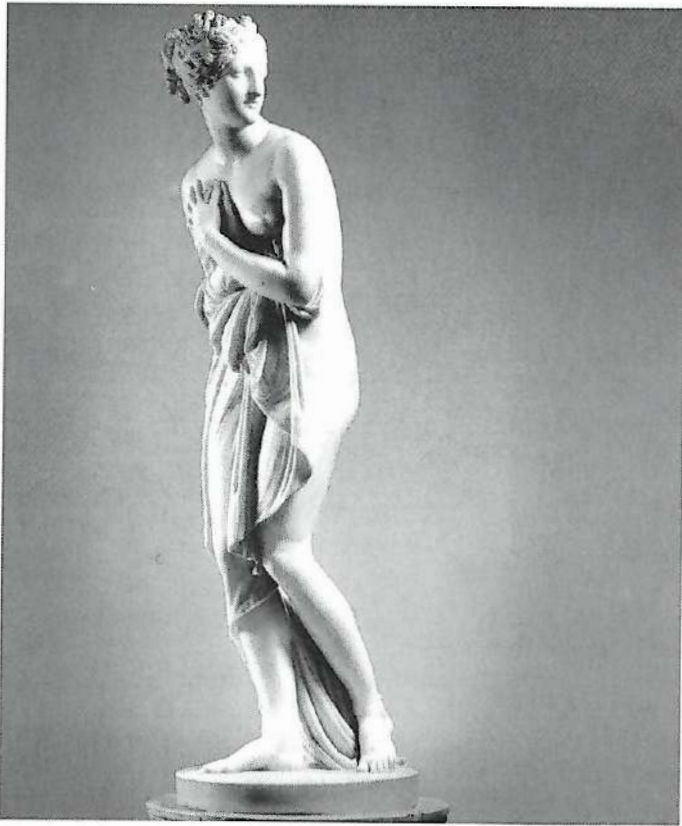
folclore cristiano ed eroi e divinità di una mitologia classica, gli uni e gli altri ormai discesi a un livello di accelerata stilizzazione. Che però, almeno, si può permettere il colore, tanto, costa lo stesso, l'algoritmo che si impadronisce di quelle forme può essere riproposto, a piacere, in bianco e nero oppure in versione cromatica. Nel che sta senza dubbio un tratto distanziante, rispetto ai rifacimenti di altre stagioni revivaliste. Per esempio, il neoclassicismo di Canova e compagni disponeva solo dei mezzi funerei del gesso o del marmo, e dunque i vecchi miti del passato rivivevano come fantasmi imbiancati, sterilizzati. Ciò si ripete anche nelle rivisitazioni rigorosamente concettuali di un Giulio Paolini, dato che questi si pone in termini perentori, come invalicabile, il confine del bianco e nero della scrittura o della fotografia. Ma le immagini di Ercole e compagni dell'universo mitologico di Salvo, "lette" con quella sorta di pennello elettronico di cui stiamo ragionando, intanto si raggrinziscono, si smagriscono per l'inevitabile riduzione infantile; e, soprattutto, vengono percorse da un serpentello cromatico, affidato a sua volta alla magia di una scala di colori primari.

E le colonne, i tempietti diruti sono là, come simboli di volontà archeologica, allo stesso modo in cui apparivano nelle opere dei neoclassici, e poi di de Chirico e degli altri metafisici, e quindi ancora di Paolini. Va da sé che di volta in volta variano le chiavi con cui la "ripetizione" è effettuata, e viene assicurato lo scatto differenziale rispetto ai lontani prototipi. Abbiamo, come già detto, le riprese gessose-funeree dei neoclassici, quelle scenografiche dechirichiane, quelle "povere", mentali di Paolini, e infine le radiose apparizioni in pura cromia del nostro Salvo, che semmai trovano il loro precedente in nazareni e puristi.

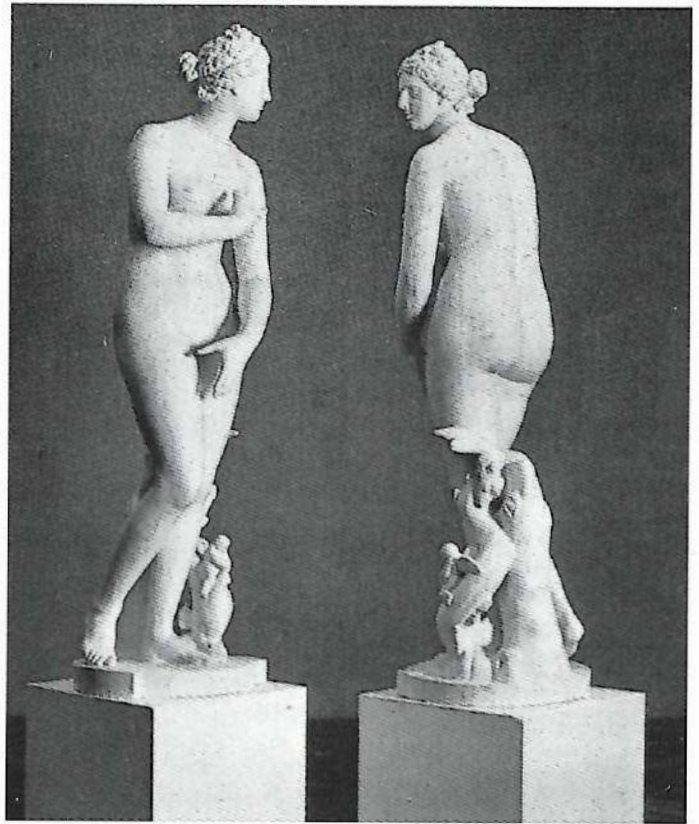
Dopo i personaggi del mito e dell'archeologia, a partire dagli inizi degli anni Ottanta e praticamente fino a oggi, Salvo ha concentrato il suo interesse sui luoghi, cioè su una serie di monumenti architettonici cari all'immaginario collettivo (sul tipo di San Giovanni degli Eremiti, la Torre di Pisa, la bolognese Madonna di San Luca, passando poi a una serie esotica, le cosiddette "ottomanie" ricche di minareti, o di lapidi sepolcrali musulmane). Che cosa significa questo passaggio tematico? In generici termini stilistici è anche il passaggio da immagini piatte, bidimensionali, ad altre che

pictures. Our roots also take into account the laic, "heroic" matrix of Graeco-Roman mythology, which, after all, is the typical, choice terrain of archaeology true and proper, in turn centred around myth. Alongside the saints of the Christian universe appear the gods and the heroes who circulate in a panorama of temple ruins, crumbled columns. Both are fixed at the level of stereotypes and, in some way, are ready to be "stored" in the archives of artificial memory, which today tends to shift from reproduction on paper using high-fidelity photo-chemical procedures, to the electronic kind (for example, the video disk). But the latter, as we know, is low-definition and by nature tends to stylize. Thus, there seems to be a justification for Salvo's flimsy, reductive, compendary way of repropounding saints of Christian folklore and heroes and divinities of classical mythology, both of which have dropped to a level of accelerated stylization. This stylization, however, may indulge in colour (anyhow, it costs the same); the algorithm that takes possession of those shapes may be reposed, at will, in black and white or in colour versions. No doubt, this creates a distance between them and the remakes of other revivalist periods. For example, the Neoclassicism of Canova and company had available only the funereal media of plaster or of marble, and so the old myths of the past relived as white, sterile phantasms. The same thing happened in the rigorously conceptual revisitations of Giulio Paolini, for example, since he set as a peremptory, inviolable condition the limits of the black and white of writing or of photography. But the images of Hercules and his companions in Salvo's mythological universe, "read" with that sort of electronic paintbrush that we are discussing, meanwhile shrivel up, they grow thin due to the inevitable infantile reduction; and especially, they are shot through by a snaky chromatic line, in turn entrusted to the magic of a spectrum of primary colours.

And the doves, the temples in ruins are there, as symbols of an archaeological desire, in the same way that they appeared in the works of the Neoclassicists, and later of de Chirico and the other Metaphysical artists, and later still in Paolini. It goes without saying that from time to time the keys in which the "repetitions" are carried out vary, and a differential click compared to their distant prototypes is ensured. We have, as we have said, the funereal plaster remakes of the Neoclassicists, the scenographies of de Chirico and friends, the "poor," cerebral ones of Paolini and the radiant apparitions in pure



Antonio Canova, *Venere italica*, 1811. Firenze, Galleria Palatina.

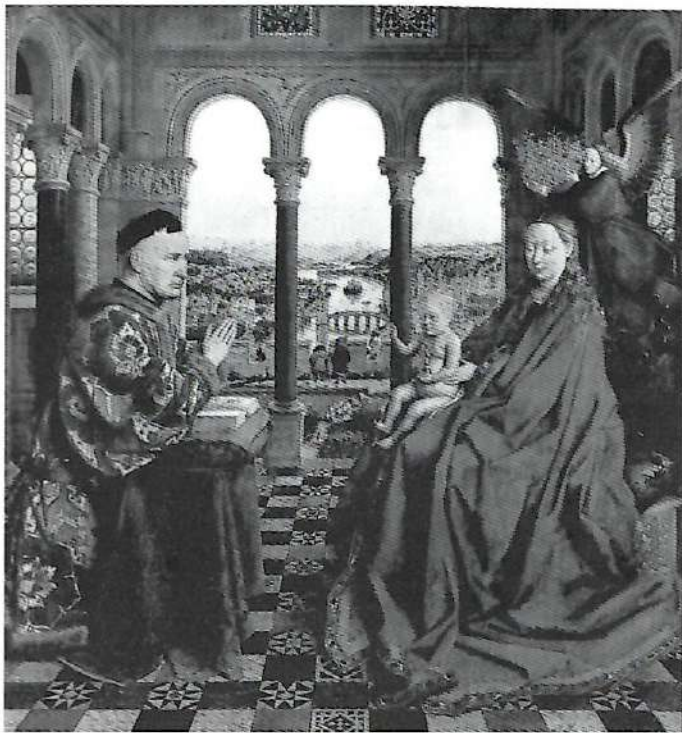


Giulio Paolini, *Mimesi*, 1975-76. Laupheim, collezione FER.

invece si presentano ostentatamente volumetriche, panciute, perfino obese, si vorrebbe dire, se il vocabolo non apparisse inadatto, per edifici inanimati. In ciò, a ben pensare, è pur sempre la ripresa, il rifacimento, in una specie di serie bis, di quanto era già accaduto nel ciclo dell'arte primitiva o premoderna. I primitivi appunto, e i candidi, i fanciulli, "partono" nel segno della stilizzazione lineare, in quanto hanno evidenti difficoltà, concettuali e di mano, nell'affrontare il rilievo: non lo "sentono" per niente, non lo ritengono indispensabile. Ma poi, sempre se ci rifacciamo alla storia, accade quello che tutti sanno: attorno alla prima metà del Quattrocento gli artisti più avanzati, in Italia e nelle Fiandre, inseriscono nelle loro rappresentazioni un sistema sofisticato di resa della profondità, ovvero nasce la cosiddetta prospettiva "rinascimentale", illustrata dal nostro Alberti, applicata pionieristicamente da Masaccio, Beato Angelico, Paolo Uccello, fino al grande Piero della Francesca; eppure questa loro indubbia sapienza disegnativa e matematica non li porta fuori, per

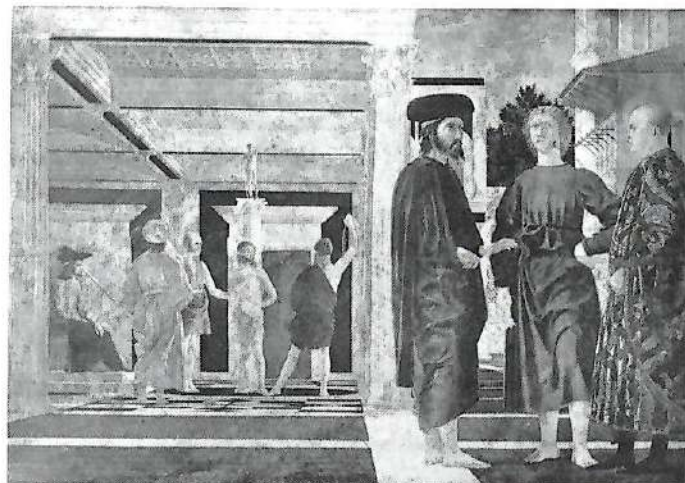
colour of Salvo, which if anything find their precedents in the Nazarenes and the Purists.

After the figures of myth and of archaeology, from the start of the eighties and continuing practically to this day, Salvo has focussed his interest on places, that is, on a series of architectural monuments dear to the collective imagination (along the lines of San Giovanni degli Eremiti, the Tower of Pisa, the church of the Madonna di San Luca in Bologna, moving on later to an exotic series, the so-called Ottomanie, rich in minarets, or sepulchral plaques). What does this thematic shift mean? In generic stylistic terms, it is also a shift from flat, two-dimensional images to others that instead ostentatiously display their volumes, bulging, even obese one might say, if the word did not seem inappropriate for inanimate buildings. In this, it is still a remake, in a sort of second edition, of what had already happened in the cycle of primitive or premodern art. The primitives, and candid folk and the young, "start out" with a linear, stylized look, since they have clear difficulty, conceptual and technical, in



Jan van Eyck, *Madonna del Cancelliere Rolin*, 1435 c.
Parigi, Musée du Louvre.

loro e nostra fortuna, dalla sfera dei “primitivi”, come hanno il coraggio di dire gli storici dell’arte di tutto il mondo, tranne noi. Infatti noi italiani, di fronte a tanto senno, a tanta abilità e genialità, non osiamo pronunciare quel nome, di primitivismo, che ci sembra limitante, a torto, e insistiamo nell’uso di un concetto di Rinascimento onninclusivo; cancelliamo cioè il limite fatidico del “prima” e “dopo” Raffaello, non diamo il giusto peso discriminante che spetta alla rivoluzione introdotta da Leonardo con l’adozione dello sfumato. È solo in quel momento che sorge la prospettiva “moderna” (intendi: disinvolta, ad alta definizione, capace di un mimetismo che anticipa l’effetto fotografico). Prima della svolta leonardesca la prospettiva esiste, sì, ma usata in una specie di vuoto pneumatico, in un’aura magica, metafisica, con un’ostentazione perfino eccessiva dei suoi teoremi. In altre parole, i prospettici del Quattrocento lo sono in modi compiaciuti, eccessivi, troppo perfetti per essere veri; quelle loro ribalte escludono un protagonista umano fatto di carne e ossa, capace di respirare; una bacchetta fatata ha irrigidito il mondo, ovvero ne ha fatto



Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo*, 1456-57.
Urbino, Palazzo Ducale, Galleria delle Marche.

handling relief: they do not “feel” it at all, they do not feel it is indispensable. But what happens then, always taking history as our reference, everybody knows: around the first half of the fifteenth century, the most advanced artists, in Italy and in the Netherlands, introduced into their representations a sophisticated system for rendering depth. That is, the so-called Renaissance perspective was born, illustrated by Alberti and applied by such pioneers as Masaccio, Fra Angelico, Paolo Uccello and the great Piero della Francesca; and yet their undubitable knowledge of drawing and mathematics fortunately for us did not lead them out of the sphere of the “primitives”, as art historians the world over (apart from us) have the courage to say. In fact, we Italians, faced with such wisdom, skill and genius, do not dare pronounce the name “primitivism”, as it seems to us, wrongly, restrictive. We insist upon the use of an all-inclusive concept of the Renaissance. That is, we cancel the fateful extremes of the “before” and “after” Raphael; we do not attribute the proper, discriminant importance to the revolution introduced by Leonardo with the adoption of the sfumato technique. It is only in that instant that “modern” perspective emerges (meaning: unconstrained, high-definition, capable of a mimicry that anticipates the photographic effect). Before Leonardo’s breakthrough, perspective existed, of course, but it was used in a sort of pneumatic void, in a magic, metaphysical aura with an even excessive ostentation of its theorems. In other words, the perspective painters of the Quattrocento were, in a self-congratulatory, excessive way, too perfect to be



un limbo, un paradiso terrestre.

Come si potrà tradurre, una simile parabola, nei termini dell'attuale rivoluzione elettronica, in cui insistiamo a indicare il grande tratto distintivo di questa serie-bis della storia? Sarà come il passaggio dal pennello elettronico, che, come si è detto, ricalca molto bene i tracciati filanti dei contorni, pur schematizzandoli, insistendo comunque sulle linee, a quei "programmi" capaci di elaborare un disegno in pianta o in prospettiva. Oggi esistono questi utili strumenti che dispensano il buon architetto, o i suoi aiutanti di studio, dalle fatiche di "mettere in prospettiva" l'idea iniziale, visto che c'è un servo sciocco, ma nello stesso tempo esatissimo, di stupefacente perfezione, che provvede alla bisogna in vece sua; e lo fa, appunto, con un rigore che sa di manuale, di ostentazione declamata. Nello stesso tempo, però, quei volumi mantengono una loro leggerezza intrinseca, di fantasmi, di spoglie irreali, nonostante lo splendore cromatico che le accompagna: sentiamo che potrebbero andarsene da un momento all'altro, così come sono venute, partorite come da una lampada di Aladino; basterebbe sbagliare la parola chiave, fare un gesto errato, e le vedremmo dissolversi nel nulla.

Così si dica per le architetture di Salvo, nelle varie serie tematiche in cui sono state confezionate, lungo dodici anni di intensissimo lavoro; intanto, sono tanto gonfie, volumetriche, quanto all'opposto le precedenti sagome antropomorfe ci apparivano magre e disincarnate. In entrambi i casi si viaggia al limite, su una via di eccessi che contraddicono il giusto mezzo caro alla sensibilità moderna e al suo inguaribile verismo. Ma si manifesta a questo proposito il distacco tra la rotta di Salvo e la logica dei pixel televisivi cui già si accennava sopra.

Questi, cioè, risultano validi, concorrenziali, finché si tratti di tracciare apparati lineari e di campire in modo il più possibile omogeneo i tratti di tessuto intermedio. O, in altre parole, finché ci sono pochi panni, pochi lenzuoli da stendere al sole (poche superfici da colorire), la bassa definizione del mosaico elettronico può nascondere la sua natura, cioè quel suo consistere di uno spolverio di puntini "staccati", che chiede all'occhio umano il favore di condurre la fusione. Invece, man mano che aumenta lo sviluppo di superfici cromatiche, un linguaggio del genere rivela qualche smagliatura, perde qualche colpo, e al confronto ritrova vantaggi congeniti la buona, tradizionale pennellata

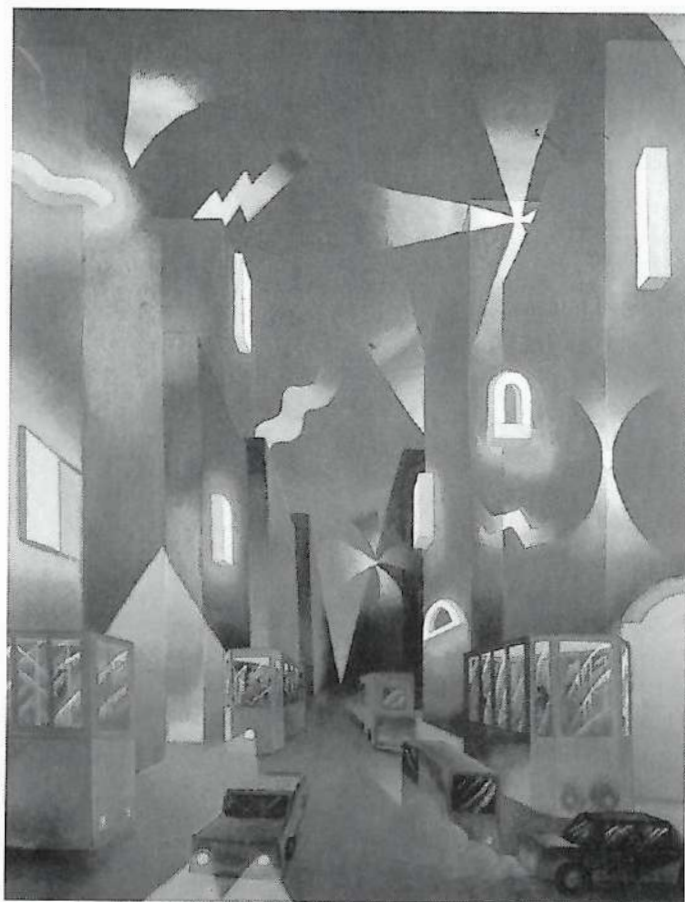
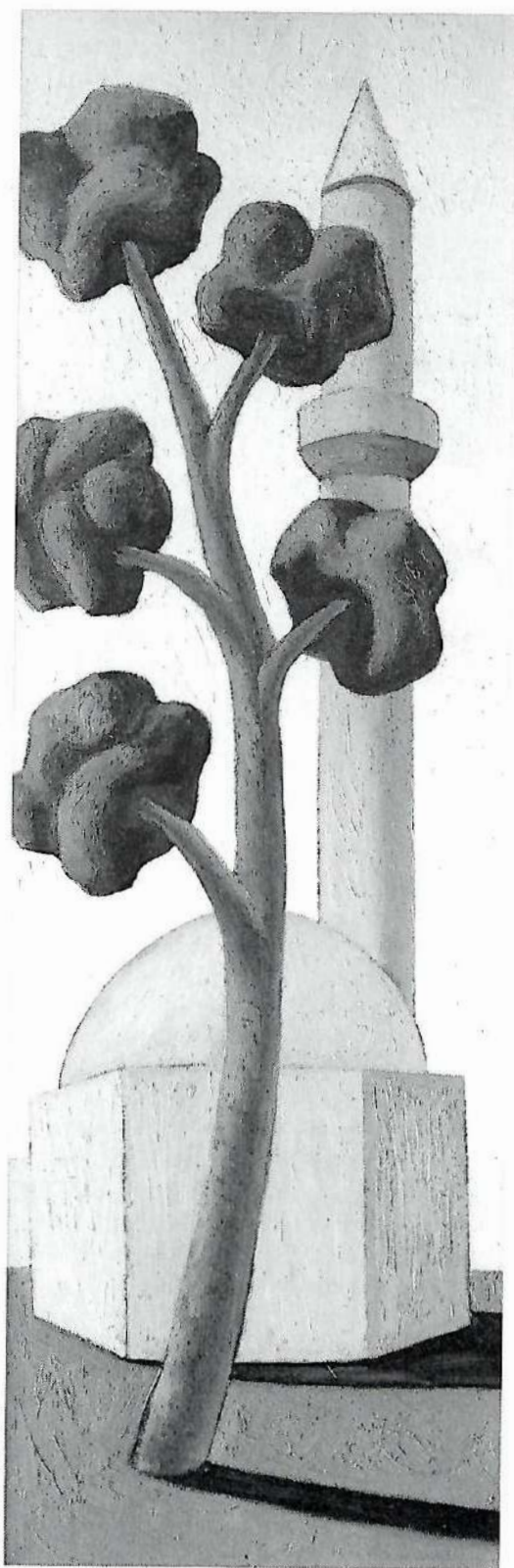
true; their stages excluded a human protagonist made of flesh and blood, capable of breathing; an enchanted wand froze the world, or turned it into a limbo, a terrestrial paradise.

How to translate a similar parabola into the terms of the ongoing electronic revolution, which we insist is the distinctive trait of this second edition of history?

It might be like the transition from the "electronic paintbrush" – which, as mentioned, copies very well the fluid marks of the outlines, though still rendering them schematic, and in any case emphasizing the lines – to those "programs" able to process a drawing as a blueprint or in perspective. Today these useful tools free the good architect, or his assistants, from the labour of "putting into perspective" the original idea, since there is a servant, mindless but all the same very precise, of astonishing perfection, which sees to the task in his stead; and it does this with a rigour that has a manual flavour, ostentatiously proclaimed.

At the same time, however, those volumes maintain their intrinsic lightness, that of phantasms, of unreal remains, notwithstanding the chromatic splendour that accompanies them; we feel as if they could disappear from one minute to the next, just as they arrived, as if they were born of an Aladdin's lamp; it would suffice to mistake the password, to make a false move, and they would dissolve into nothing.

The same might be said for Salvo's architecture, in the various thematic series in which it has been packaged in the course of twelve years of very intense work; anyhow, they are as swollen, voluminous as the earlier anthropomorphic profiles seemed to us, to the contrary, thin and discarnate. In both cases, one travels to the limits, on a path of excesses that contradict the happy medium so dear to modern tastes and their incurable verism. But this is where the above-discussed gap between Salvo's route and the logic of television pixels shows. That is, the pixels are valid, competitive, as long as it is a question of tracing linear inventions and of colouring as homogeneously as possible the intermediate areas of the membrane. Or, in other words, as long as there are few clothes, few linens, to hang out in the sun (few surfaces to colour in), the low definition of the electronic mosaic may conceal its nature, that is, the fact that it consists in a dust cloud of "separate" dots that asks the human eye the favour of carrying out the fusion. Instead, as the chromatic surfaces develop, such a language reveals some flaws, it misses beats, and by comparison the good, traditional craftsman's brushstroke again reveals its congenital advantages.



*Minareto e Città, due diverse architetture di Salvo del 1986.
Minareto and Città, two different architectural compositions
by Salvo in 1986.*

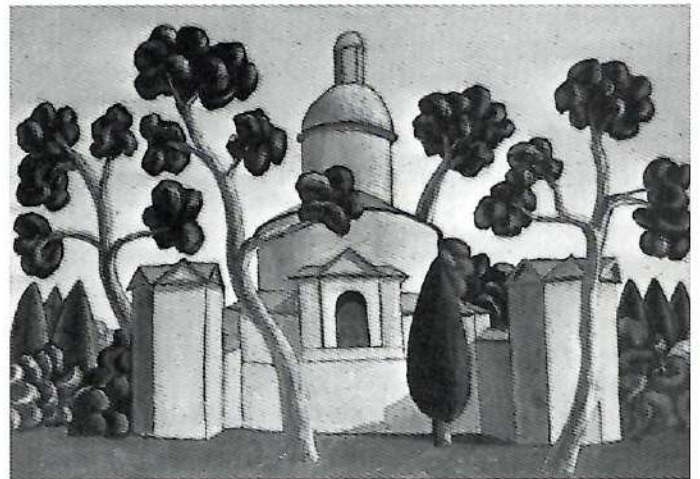
Or, if we insist on likening Salvo's technical solutions to some technological instrument of our day (but will he ever forgive us for this?), we must look more precisely to the hologram – which is also where the photographic method gets even with its electronic rival. In fact, in this case, we remain in the area of continuous solutions, and not of discontinuous dot matrices; however, they do not deprive themselves of the third dimension. Above all, they are not printed on a paper support, a carrier of resistance, of dimness, but rather, they are projected into the void, in all purity: the same purity of images instated in a metaphysical ether, which Salvo miraculously knows how to reach, even if he works with media that run the high risk of being "tainted", oil paints. It almost seems that our artist manages to disprove the warnings – sage as they were – that Chevreul made a century and a half ago, when he exhorted painters not to mix



artigianale. Oppure, se proprio vogliamo insistere nel paragonare le soluzioni tecniche di Salvo a qualche strumento tecnologico dei nostri giorni (ma lui ce lo perdonerà mai?), dovremmo fare ricorso, più precisamente, agli ologrammi, che sono anche la rivincita del metodo fotografico sul suo concorrente elettronico. In questo caso, infatti, rimaniamo nell'ambito di soluzioni continue, e non di puntinati discontinui, che però non si privano del bene della terza dimensione, e soprattutto si stampano non già su un supporto cartaceo, veicolatore di resistenze, di offuscamenti, bensì nel vuoto, e in tutta purezza: quella stessa purezza di immagini accampate in un etere metafisico, cui miracolosamente sa giungere Salvo, anche se lavora con mezzi minacciati da un alto rischio di "sporcarsi" quali sono i vecchi colori a olio. Sembra quasi che il nostro artista riesca a smentire i pur saggi ammonimenti pronunciati, un secolo e mezzo fa da Chevreul quando esortava a non mescolare i colori sulla tavolozza per evitare appunto il sovrapporsi di scorie. Salvo vuol dimostrare che "si può fare", che anche insistendo nell'uso dei tradizionali pigmenti è possibile costruire nella luce, in una intensità senza macchia.

A costo di aumentare l'irritazione in lui per questi disturbanti paragoni con tecniche esteriori di immagine, per quanto avanzate, osserverò che anche un suo tratto tipico di questa produzione trova corrispondenze nelle risorse della computer graphic. Penso in questo momento alla possibilità di assemblare, in un unico dipinto, immagini precedentemente composte per contesti diversi; c'è una banca dati che tiene in serbo minareti, moschee, lapidi tombali, tempietti greci, basiliche cattoliche, insieme a un congruo accompagnamento di dati naturali (alberi anch'essi adeguatamente stilizzati, o nuvolette che assomigliano loro, tranne il riempimento cromatico). Da questo repertorio è lecito attingere per richiamare in scena un numero di elementi opportunamente calcolato, secondo la grandezza della tela, sfruttando una specie di serialità combinatoria, che ovviamente non si preoccupa in nessun modo delle coordinate reali di quei monumenti, o dei dati ambientali, delle condizioni meteorologiche effettive. Anche qui, è della modernità l'ossessione di rispettare i criteri della verosimiglianza. Gli artisti primitivi (fino ai grandi Mantegna e Piero della Francesca) non curavano minimamente che i loro templi e palazzi e loggiati si ordinassero secondo una qualche

their colours on the palette to avoid a piling up of impurities. Salvo wishes to prove that "it can be done", that even insisting on the use of traditional pigments, it is possible to construct in light, in a spotless intensity. At the cost of increasing our artist's irritation at these disturbing comparisons with external techniques of image making, however advanced, I shall also point out how a typical feature of this production has a correspondence with the resources of computer graphics. I am now thinking about the possibility of assembling in a single painting images previously composed for different contexts; there is a data bank which holds in reserve minarets, mosques, monumental plaques, Greek temples, Catholic basilicas, together with a compatible suite of natural details (trees, also suitably stylized, or clouds that resemble them, apart from their colour). It is legitimate to draw from this repertory in order to put together an appropriately calculated number of elements, depending on the size of the canvas, exploiting a sort of combinatory serial arrangement that obviously is not at all concerned with the actual coordinates of those monuments, or with the details of the setting, the effective weather conditions. Here, too, the obsession with respecting the criteria of verisimilitude is typical of modernity. The primitive artists (up to the greats Mantegna and Piero della Francesca) did not care in the least if their temples and palazzi and galleries were arranged according to some correspondence with verifiable sites; it was an extremely free constellation, solely concerned with the interior splendour of those aggregates, with their intrinsic magnificence. Salvo



Gli alberi stilizzati di Salvo in un *Senza titolo* del 1980.
Salvo's stylized trees in an Untitled of 1980.

rispondenza con siti accertabili; era una costellazione liberissima, preoccupata unicamente dello splendore interno di quegli aggregati, di una loro magnificenza intrinseca. Salvo ritorna a quelle stesse licenze poetiche, che oggi sono comuni, appunto, alle memorie di ogni personal computer. Dopo aver ricreato di primo getto i vari monumenti egli si ritiene perfettamente autorizzato a richiamarli in scena, a editarli nelle più varie condizioni e mescolanze e formati: da tagli deliziosamente concentrati e minuscoli, ad altri superbamente espansi. In fondo la sua arte funziona, su questa strada, come una straordinaria stampante, di ben altro livello qualitativo rispetto alle stampanti offerte usualmente dal mercato, dato che queste, in genere, rappresentano il momento di crisi dell'intero ambito elettronico: esso, dopo aver volato alto negli spazi cosmici, in un vuoto immateriale, atterra bruscamente e miseramente nei colori banali, negli ottenebramenti cartacei che oggi come oggi sembrano inevitabili. Laddove la resa pittorica di Salvo ritrova tutti i tradizionali privilegi del trattamento artistico, rivolto a darci l'esemplare unico, in carne e ossa, splendidamente presente, senza smagliature. Però, non dimentichiamolo, la libertà di ideazione che ha presieduto a quel gioco combinatorio, a quell'abile dosaggio di monumenti, temi, motivi, trae buona parte della sua legittimazione dal fatto che la nostra cultura in genere, alta e bassa, a livello mentale e tecnologico, oggi si concede queste visioni plurime, questo essere qui e altrove. L'uomo postmoderno riesce a occupare simultaneamente diverse dimensioni spazio-temporali.

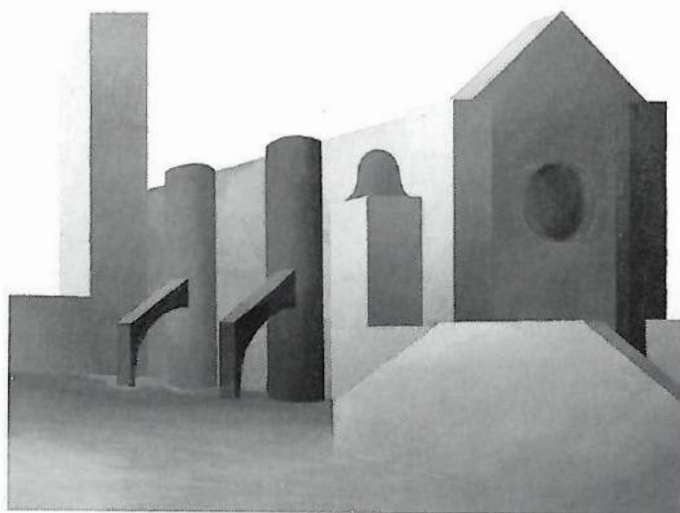
Se dovessimo indicare brevemente con quali soluzioni Salvo caratterizzi di recente la sua produzione (che sono anche le ultime battute su cui si chiude la presente mostra), potremmo accennare, appunto, da un lato a questa estrema libertà compositiva, a questa sorta di "tutti in scena", di abile missaggio di temi cui, in precedenza, l'artista aveva dedicato di volta in volta un interesse specifico, attraverso lo svolgimento di una serie apposita. L'altro aspetto è quello della miniserie (ma di grandi dimensioni materiali) che si richiama agli *Interni con funzioni straordinarie*. Che cosa avviene in tali dipinti? È come se il "programma" di messa in prospettiva venisse offerto allo stato puro, e con una immanenza degna di un ologramma totale, inteso quasi a inghiottirci, a coinvolgerci: come se colonne, architravi, volte



Interno con funzioni straordinarie, 1990, uno dei dipinti del ciclo ispirato da Pieter Saenredam, iniziato da Salvo l'anno precedente.

Interno con funzioni straordinarie, 1990, one of the paintings from the cycle inspired by Pieter Saenredam, begun the previous year.

returns to this very same poetic licence, which today is common to the memories of every personal computer. After having recreated in a first draft various monuments, he feels perfectly authorized to call them back into the scene, to edit them in the most varied conditions and mixtures and formats: from delightfully concentrated and minute proportions to other, superbly expanded ones. After all, in this respect, his art works like an extraordinary printer, of quite another qualitative level than those usually offered on the market, since the latter in general represent a moment of crisis of the entire electronics sector, which, after



La più recente produzione di Salvo è ricca di paesaggi e di vedute umbre, come questa Assisi del 1992.

Salvo's most recent production is rich in Umbrian landscapes and panoramas, such as this Assisi of 1992.

uscissero fuori da ogni condizionamento di superficie per impiantarsi saldamente nello spazio tridimensionale; ma, sia ben chiaro, mantenendo pur sempre il loro carattere di occupazione leggera di esso, di nuovo stato che non è né materiale né spirituale: si sente che, rispetto a ogni materia bassamente fisica e mondana, quelle concrezioni hanno qualcosa di fantomatico, di inconsistente; ma nello stesso tempo il loro splendore cromatico smentisce i caratteri di deprivazione, di riduzione, di rinuncia che di solito colleghiamo alle apparizioni dell'aldilà. Ed è una ennesima conferma che abbiamo ormai superato il vecchio dualismo, anch'esso proprio dell'età moderna, tra materia e spirito; è nato davvero un *tertium*, di una concettualità non rinunciataria, o di una sensualità non grossolana, non condannata in partenza all'impurità.

having flown high in the cosmic spaces, in an immaterial void, landed abruptly and painfully in banal colours, in the papery darkenings that for the time being seem inevitable. On the other hand, Salvo's pictorial output rediscovers all the traditional privileges of the artistic treatment, which aims to give us the single exemplar, in the flesh, radiantly present, flawless. However, let us not forget that the freedom to create which presided over that combinatory game, over that skilful dosing of monuments, themes, motifs derives a good part of its legitimacy from the fact that our culture in general, high and low, at both the mental and the technological levels, today permits these multifold visions, this being here and elsewhere. The postmodern man manages to occupy simultaneously various spacial and temporal dimensions.

If we had to indicate briefly what solutions characterize Salvo's recent work (which are the closing measures of this exhibition), we might mention in passing this extreme compositional freedom, this sort of "everybody on the set", this skilful mixing of themes to which the artist previously had dedicated a specific interest, through the creation of a series. Another aspect is that of the miniseries (but of large material proportions) that is inspired by Interni con funzioni straordinarie. What is happening in these paintings? It is as if the "program" of putting things in perspective were offered in the pure state, with an immanence worthy of a total hologram, meant to swallow us up, to involve us; as if columns, architraves and vaults issued forth from every surface condition to plant themselves solidly in three-dimensional space. But, clearly, they still maintain their quality of a light occupation of it – once again, a state that is neither material nor spiritual. One feels that compared to humbly physical and ordinary materials, these concretions have something phantasmatic, volatile about them; but at the same time, their chromatic splendour denies the character of deprivation, of reduction, of renouncement that we usually attach to apparitions from the beyond. And it confirms that we have finally surpassed the old dualism – it, too, a part of the modern age between mind and matter; a *tertium* has truly been born, of a conceptuality that has nothing to renounce or of a sensuality that is not coarse, and not condemned from the outset to be impure.

L'IO, L'ALTRO, L'ALTROVE
THE SELF, THE OTHER AND THE ELSEWHERE

Luigi Meneghelli

“Viaggi per rivedere il tuo passato? –
era a questo punto la domanda del Kan,
che poteva anche essere formulata così:
– Viaggi per ritrovare il tuo futuro?”
(Italo Calvino, *Le città invisibili*)

L'arte non può mai prescindere dalla storia del proprio linguaggio. Non lo può fare nemmeno quando abdica (come nell'avanguardia) alle tecniche tradizionali di pittura e scultura in nome di una produzione effimera, di una collusione con la realtà del mondo. Né lo può fare quando sembra spingersi fino al rischio estremo di “con-fondersi” con la vita, di diventare un modo di essere più che un modo di fare: non è questione di dissolvimento linguistico, quanto piuttosto di un'estensione del campo estetico, perché anche il corpo può trasformarsi in generatore di segni, di atti primari, di scritture gestuali.

E se questo ha significato per alcuni operatori l'urgenza di un'azione totale, concreta, spietata (da “teatro della crudeltà”), fuori da ogni illusionismo e da ogni finzione, per altri si è trattato invece di praticare proprio la finzione, di sfuggire in qualche modo al proprio io e di “trasmigrare in realtà altre”, lontane (nello spazio e nel tempo).

Per i primi contava riconoscere “l'espressione di sé” come atto indivisibile dall'esistenza, per i secondi fare dell'esistenza l'ambito del travestimento, della citazione, dell'omaggio alla storia, del culto delle immagini. E non ci si riferisce solo al caso eclatante di Luigi Ontani e dei suoi “tableaux vivants”: al suo scivolare di abito in abito, di pelle in pelle, “quasi in preda ad una voluttà irresistibile di rinascere e trasformarsi in panni altrui”,¹ moltiplicando all'infinito le proprie occasioni di vita, ma ci si riferisce anche ad altri artisti che hanno fatto dell'analisi dei procedimenti creativi l'unico

“Are you travelling to find your past again? –
it was at this point that Kan asked his question,
which could also be reformulated in this way:
– Are you travelling to find your future?”
(Italo Calvino, *Invisible Cities*)

Art may never overlook the history of its own language, not even when it renounces (as in the avant-gardes) the traditional techniques of painting and sculpture in favour of an ephemeral production, a collusion with the reality of the world. Nor can it do so when it seems to be on the brink of committing the extremely dangerous act of “con-fusing” itself with life, becoming a way of being more than a way of doing. It is not so much a question of linguistic dissolution as it is an extension of the aesthetic field, because even the body may transform itself into a generator of visual signs, of primal acts, of gestural writing.

And if this means something to some operators, the urgent need for a total action, concrete, brutal (along the lines of a “theatre of cruelty”), outside of all illusion and make-believe, for others, it was instead a question of making-believe, precisely, of eluding one's own ego and “transmigrating into other realities”, distant in space and time.

What counted for the former was to recognize “self-expression” as an act that could not be separated from being; for the latter, to make being the setting for the masquerade, for citation, for homages to history, for the cult of images. And this is not simply a reference to the conspicuous example of Luigi Ontani and his “tableaux vivants”: his slipping from costume to costume, from skin to skin, “almost as if prey to an irresistible desire to be reborn and transform himself into others”,¹ infinitely increasing his own chances for life. It is also a reference to other artists who have made the analysis of creative processes the only object of their studies: this is how it is for Giulio Paolini,



In un riporto fotografico del 1969 Salvo si immagina con Boetti tra i Sette Savi che scrutano il moto degli astri. Collezione privata (courtesy Galleria in Arco, Torino).

In a photographic collage of 1969, Salvo shows himself with Boetti among the Seven Sages who study astral movements. Private collection (courtesy Galleria in Arco, Turin).

obiettivo della loro ricerca: è così per Giulio Paolini che include se stesso all'interno del lavoro, suggerendo una continuità tra tela, telaio e autore, o che si fa riprendere mentre solleva la tela, diventando in un certo senso lui stesso supporto; è così per Luciano Fabro che dà forma a "sculture su misura": veri luoghi dove il soggetto verifica (fa esperienza di) un ambiente personale, che lo investe o che lo veste, proprio tenendo conto della sua altezza, della sua apertura delle braccia; è così per Gino De Dominicis che stampa un manifesto



Nella serie 12 autoritratti del 1969 Salvo inserisce il proprio volto su immagini tratte da giornali. Qui si sostituisce a un guerriero.

In the 1969 series 12 autoritratti, Salvo superimposes his own face on images taken from the newspapers. Here he stands in for a guerilla fighter.

who includes himself within his work, suggesting a continuity between canvas, stretcher and author, or who has himself photographed as he lifts the canvas, thus becoming in a certain sense its support; this is how it is for Luciano Fabro, who gives shape to "custom-built sculptures": sites where the subject examines (experiences) a personal setting, which invests or vests him, taking his height and the span of his outstretched arms into account; this is how it is for Gino De Dominicis, who prints a funeral bill with the announcement of his own death, or has himself

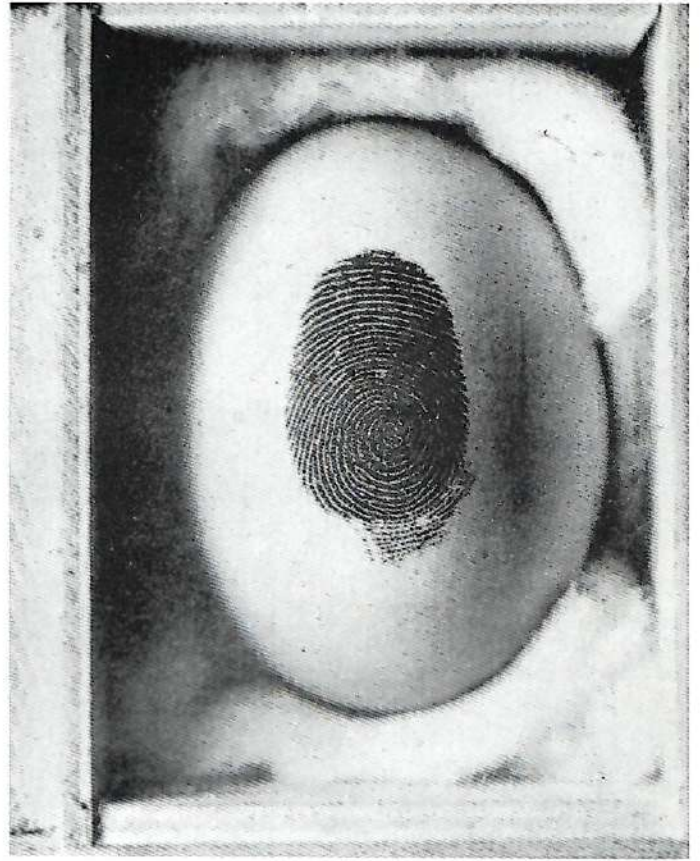


funerario con l'annuncio della propria morte, o che si fa fotografare mentre vola, proponendo una circolazione di sé al di là di ogni ordine e di ogni legge naturale; è così per Alighiero Boetti la cui opera mette in rilievo lo stacco tra due identità peculiari: il nome e il cognome, l'idea e l'esecuzione, l'io e l'altro...

Ebbene i fotomontaggi del '69 che aprono il percorso artistico di Salvo sembrano materializzare proprio la volontà di vivere in uno spazio sociale dilatato: non una ripresa fedele, devota delle immagini, ma immagini impegnate con la contingenza, con l'astorico, con il desiderio di appurare il senso del proprio "esser-ci", di verificare il proprio grado di esistenza nel mondo. Si tratta di inserire il proprio autoritratto nelle fotografie anonime dei giornali, così da ritrovarsi contemporaneamente operaio, soldato americano, pilota, guerrigliero. Che significa però interpretare più ruoli, assumere più sembianze? Denota una perdita di identità, un lasciarsi trapassare dalle cose e dagli eventi o invece un dilatarsi e un continuare in essi? Indica un dissolversi del soggetto nello stereotipo o, al contrario, un riportare lo stereotipo alla sua "soggettività", alla sua singolarità? Quel che è certo è che Salvo defunzionalizza l'immagine quotidiana, le toglie ogni finalità puramente informativa e, attraverso l'investitura del proprio volto, la immette nello spazio dell'arte. Atto, questo, che può richiamare il rito di Piero Manzoni di segnare le uova con l'impronta del proprio pollice: quasi a voler mostrare la "traccia mitica che la mano dell'artista lascia sulla materia".²

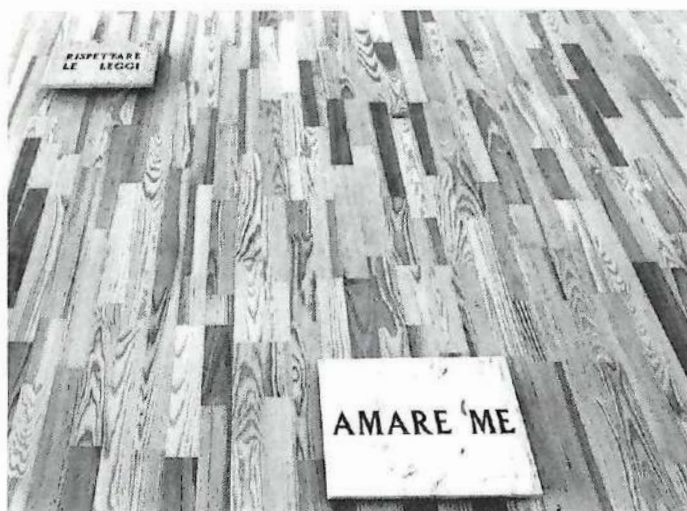
La materia, una volta "toccata", da insignificante diventa altamente impregnata di valori, conferendo proprio all'artista l'antico ruolo di vate, di stregone, di sacerdote: egli diventa il centro dell'orizzonte, colui che firma e conferma tutto: persone, cose, escrementi, realizzando una sorta di battesimo estetico del mondo (come l'ha chiamato Emilio Villa).

Chiaramente in Manzoni l'assunto è quello di fare dell'individualità e dell'identità di ogni corpo un'opera d'arte ("una scultura vivente"), mentre in Salvo è quello di far vivere un corpo attraverso il proprio corpo, di ridare movimento alla fissità dell'immagine fotografica, attraverso il proprio mobile sembiante. Ma in entrambi c'è come un'intenzione appropriativa, un bisogno di ratificare, di siglare con il proprio nome (o con il proprio fiato) l'essere delle cose.



Piero Manzoni, *Uovo con impronta*, 1960. Collezione privata.

photographed as he flies, proposing his own circulation outside of all natural schemes or laws; this is how it is for Alighiero Boetti, whose work highlights the disparity between two special identities: the name and last name, the idea and execution, the self and the other. Salvo started his artistic career with his photomontages of 1969 which seem to embody the desire to live in an expanded social space. They are not a faithful copy of images, but images intent on the immediate circumstances, the a-historical, the desire to verify the sense of one's "being there" and to ascertain one's own degree of existence in the world. It involved putting his own self-portrait into the anonymous photographs of newspapers, so that he could simultaneously be a factory worker, an American soldier, a pilot and a guerilla fighter. But what does it mean to interpret several roles, take on several appearances? Does it imply a loss of identity or allowing oneself to be invaded by things and events, or instead to expand and continue in them? Does it show the subject's dissolution into the stereotype or to the



Amare me e Rispettare le leggi, due lapidi realizzate nel 1970, nell'allestimento della personale di Salvo alla Galerie Paul Maenz di Colonia nel giugno 1971.

Amare me and Rispettare le leggi, two monumental plaques done in 1970, as shown in Salvo's solo exhibition at the Galerie Paul Maenz, Cologne, June 1971.

È in questa chiave che va letta anche la serie di lapidi in marmo che Salvo esegue nei primi anni Settanta: sopra vi incide a caratteri epigrafici scritte quali "Salvo è vivo", "Io sono il migliore", "Amare me" o quella icasticamente essenziale di "Salvo" *tout court* ripetuta con tecniche diverse affermando una sorta di identificazione di se stesso con l'arte. Parole nette, precise, sfrontate: caratteri che hanno la perentorietà classicista delle iscrizioni tombali. In apparenza una dicitura che nessuna cognizione può contraddire o confutare, perché possiede la definitività della tautologia, l'aggressività di una dichiarazione di dominio, di compiacimento, di solitudine. L'autore si è iscritto nel testo, vi ha lasciato la sua traccia, vi ha apposto la sua firma. Ancora una volta una operazione narcisistica, con in più quel senso concreto e plastico che l'*infans* dà alla parola, eliminando ogni distanza tra scrittura e cosa, tra testo e realtà.

Ma non si può nemmeno dimenticare che l'avventura di ogni lettera è scolpita in un materiale antico come la pietra, e che la pietra è impiegata nella figura vetusta della lapide. Il che significa collocarsi in una posizione d'esordio, nel momento in cui si fanno le prime esperienze dell'operare, del prendere possesso delle materie, delle forme, dei gesti: del senso del fare. Cosa questa che giustifica

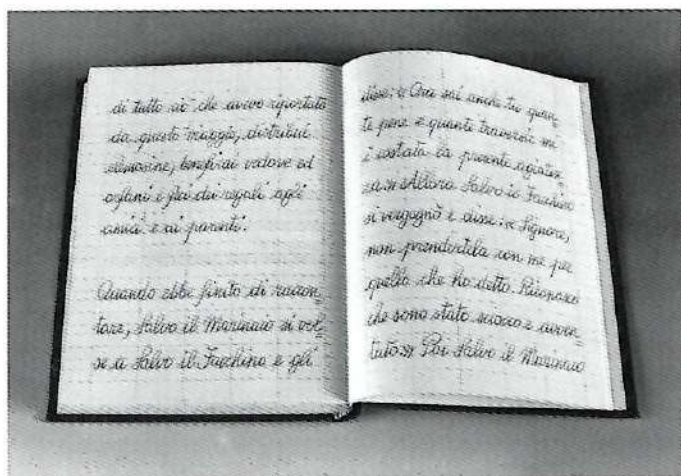


Tra i vari mezzi cui Salvo ricorre per esprimere il proprio nome ci sono anche le lettere al neon, come in Tricolore del 1971.

Among the various media that Salvo uses to express his own name, there are also neon letters, as in Tricolore of 1971.

contrary the stereotype's restoration to a state of subjectivity, uniqueness? What is certain is that Salvo defunctionalizes the everyday image; he strips it of any purely informative purpose and, by investing it with his own face, he introduces it into the space of art. This feat in some way recalls Piero Manzoni's ritual of signing eggs with his thumb print, almost as if attempting to show the ceremony of the "mythical traces which the hand of the artist leaves on matter".² Matter, once "touched", passes from a state of insignificance to being highly charged with values, conferring on the artist the ancient role of prophet, wizard, high priest: he who signs and confirms everything (people, things, excrement) becomes the centre of the horizon, thus carrying out a sort of aesthetic baptism of the world (as Emilio Villa called it).

Clearly, Manzoni's basic idea is to turn the uniqueness and the identity of every physical thing into a work of art ("a living sculpture"), while Salvo's is to make physical things live through his own person and to restore movement to the image fixed by photography – through his own mobile countenance. But in both there is something like an ambition to appropriate, a need to ratify or to endorse with their own names (or their own breath), the existence of the things. This is the key for interpreting the series of marble memorial plaques that Salvo did in the early seventies:



In *Storia di Salvo il marinaio*, copiata nel 1972, l'artista si sostituisce a Sindbad e ad altri personaggi del celebre romanzo tratto da *Le mille e una notte*.

In *Storia di Salvo il marinaio*, copied in 1972, the artist stands in for Sindbad and other characters in the famous tale from the Arabian Nights.

il parziale inserimento di Salvo in quella temperie concettual-poverista della fine degli anni Sessanta, in quell'intendere l'opera come riflessione linguistica e l'arte come riduzione a teoria dell'arte, in quel pensare di "attrarre la mente dell'osservatore più che il suo sguardo o le sue emozioni"³... È chiaro però che (alla pari dei già ricordati Paolini, Boetti, Fabro) anche per Salvo si tratta di interrogare la natura dell'arte, praticando un substrato concreto, sensibile, anzi, forzando i termini, per lui si tratta sempre di indagare un'immagine che già c'è, un'esperienza già sperimentata. Si tratta di riprodurre, trascrivere, duplicare: di arrivare alla coscienza dell'opera attraverso gli strumenti classici dell'arte. Le lapidi suggeriscono anche questo: l'idea del resto, del ritrovamento, dove l'epigrafe non conserva che la sua apparenza, non descrive altro che se stessa: il fatto di essere un puro dato di scrittura (a volte una pura citazione da testi antichi, da documenti assiro-babilonesi), mai proposizione analitica, freddo enunciato mentale.

È un'opzione, quella di Salvo, che è prossima alla poetica della "leggerezza" di Italo Calvino, al suo pensare l'arte non come specificazione di un concetto o chiusura di una forma, ma come invenzione di un modo di vedere la forma stessa. Così quando l'artista torinese si mette a ricopiare a mano su quaderni di scuola elementare testi celebri

on them, he carved in epigraphic characters phrases like "Salvo è vivo", "Io sono il migliore", "Amare me" ("Salvo lives", "I am the best", "Love me") or the graphically essential one, "Salvo", tout court, repeated using various media, affirming a sort of identification of himself with art. Distinct, precise, impudent words: letters with the classicist peremptoriness of gravestone inscriptions. Apparently, they are words that nobody can contradict or disprove, because they possess the definitiveness of tautology, the aggressiveness of a declaration of dominion, of self-satisfaction, of solitude. The author has written himself into the text, he has left his mark on it, he has underwritten it.

It is another narcissistic operation, with that added concrete and plastic sense that infans gives to the word, eliminating any distance between what is written and the thing, between the text and reality.

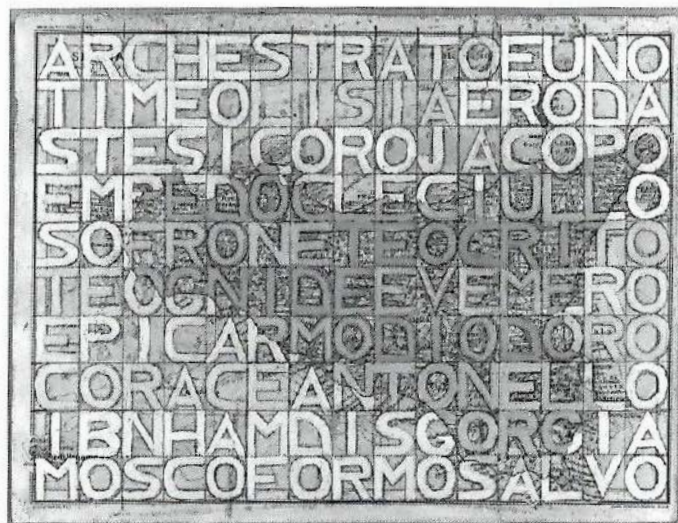
But nor can it be forgotten that the adventure of every single letter is carved in a material as ancient as stone, and that stone is used in the venerable form of the memorial plaque. This means returning to the beginnings, to the first experiences as an artist, taking possession of the materials, forms, gestures, of the sense of doing things. And this justifies placing Salvo at least partially in the context of the conceptual-arte povera tempest of the late sixties, where the work was conceived as a linguistic reflection and art was reduced to art theory, where the aim was to "attract the mind of the observer more than his gaze or his feelings"³... However, it is clear that, like the above-mentioned Paolini, Boetti, Fabro, also for Salvo it was a question of exploring the nature of art, laying down a concrete, tangible substrate. Indeed, stretching the terms, for him it was always a question of examining an image that already existed, an experience that had already been tested. It was a question of reproducing, transcribing, duplicating: of arriving at a full knowledge of the work through the classical tools of art. The monumental plaques also suggest this: the idea of what remains, of rediscovery, where the epigraph only conserves its appearance. It merely describes itself and the fact that it is a pure written datum (at times a pure quotation of ancient texts, of Babylonian-Assyrian documents), never an analytic proposition, or a cold intellectual pronouncement. Salvo's orientation is close to Italo Calvino's poetics of lightness and his idea of art not as the stipulation of a concept or the closure of a form, but as the invention of a way to see the form itself. Thus, when the Turinese artist turns to copying celebrated texts by hand on elementary school notebooks – such as



Salvo chiude la serie di nomi in 77 pittori italiani in blu e in 22 siciliani, due lavori del 1975.

(come il *Vangelo*, *Salvo nel paese delle meraviglie*, *Storia di Salvo il marinaio*, *L'isola del tesoro* ecc.), oltre alla sostituzione del proprio nome con quello dell'eroe, oltre al fatto di rivendicare per sé un ironico diritto di eternità, a contare è proprio il "dirigersi" della scrittura, con tutti i tic, le irregolarità, le negligenze del va e vieni della mano; a contare è l'unicità del gesto che replica la narrazione mitica; soprattutto a contare è quello che Roland Barthes chiama "l'eccedente della scrittura": ciò che va al di là del messaggio, al di là del racconto stesso, e si offre come traccia della pulsione, battito del desiderio, passaggio dalla lingua all'immagine: e cioè lo schieramento dei caratteri, la distesa dei segni.

Si capisce che, se pure non mancano delle tangenze con il concettuale ("Le idee si possono anche enunciare con numeri, fotografie, parole... L'idea stessa è un'opera d'arte"),⁴ a Salvo non interessa un programma prestabilito, una regola "per controllare la soluzione del problema": interessa proprio il



Salvo wraps up the names series with 77 pittori italiani in blu and 22 siciliani, two works of 1975.

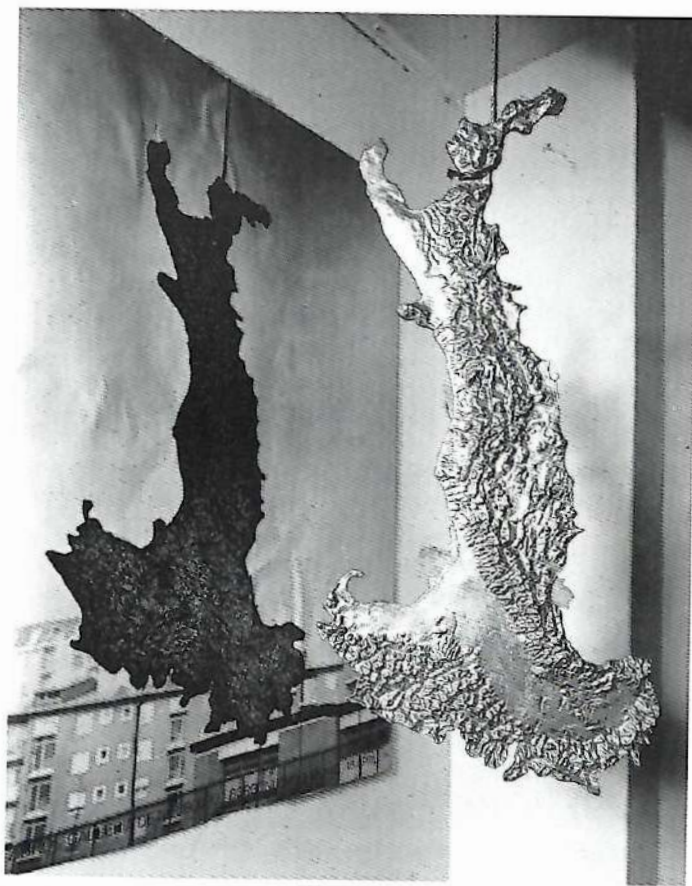
Vangelo (*Gospel*), *Salvo nel paese delle meraviglie* (*Salvo in Wonderland*), *Storia di Salvo il marinaio* (*The Story of Salvo the Sailor*), *L'isola del tesoro* (*Treasure Island*), etc. – apart from his substitution of his own name for that of the hero, apart from the fact that he claims for himself an indirect right to eternity, what counts is the manner of writing, its irregularities, the sloppiness of the hand; what counts is the singularity of the gesture that copies the mythical text; what counts above all is what Roland Barthes called "the added factor of the writing": what goes beyond the message, beyond the story itself and offers itself as a trace of the impulse, of the flutter of desire, the transition from the language to the image, the marshalling of the letters, the layout of the visual signs. It is clear that though points of contact with conceptual art are not lacking ("Ideas can be expressed with numbers, photographs, words... The idea itself is a work of art"),⁴ Salvo is not interested in a predetermined programme, a rule "for controlling the solution to the problem"; it is precisely the problem that interests him, as an open debate, as an unsolved interrogatory, as a way of questioning all that one expects to see. It is something like what happens with the successive works, such as 77 pittori italiani in blu and 22 siciliani (1975) and 45 siciliani (1976): there are still elements that are "mental" and immaterial, such as letters, and there are still abstract designations, such as geographical maps. But there is no "judgement of observation", no analytical mania to explain and



problema, come discorso aperto, come interrogativo insoluto, come messa in questione di tutto ciò che ci si aspetta di vedere. È un po' quello che succede con opere quali *77 pittori italiani in blu* e *22 siciliani* del 1975, *45 siciliani* del '76: ancora elementi "mentali" e immateriali come le lettere, ancora designazioni astratte come le carte geografiche. Ma nessun "giudizio di osservazione", nessuna mania analitica di spiegare e di spiegarsi, e invece l'impiego di un sistema metaforico, dove una sequenza di nomi leggendari ordisce i tracciati geografici e dove a loro volta le geografie suggeriscono i nomi: contaminazione di linguaggi, in cui niente è davvero se stesso e tutto è anche altro (come in *Elstir*, quando il cielo ha il colore dei tetti e i tetti il colore del cielo). In questo modo Salvo mette in atto un doppio gioco: da una parte pare erigere un "monumento" al repertorio classico della cultura e al profilo consueto delle cose e dall'altra fare letteralmente a pezzi tutti i luoghi comuni, tutti i segni dell'abitudine.

L'Italia e la Sicilia assurgono a patrie del leggendario, ma contemporaneamente sono ridotte a pure figure grafiche, a semplici fatti formali. E i nomi (ai quali Salvo, alla maniera di un moderno van Eyck, aggiunge il suo, come invitato e testimone dell'opera) hanno una potenza evocativa assoluta: dipingere un nome (Antonello, Archimede, Empedocle) è come vederne l'opera. Ma i nomi sono anche "quelle giare di cui parlano *Le mille e una notte*: vi sono racchiusi dei geni"; basta aprire o spezzare "le giare, il genio si libera, si deforma come fumo, si espande nell'aria".⁵ E Salvo pare saperlo benissimo se trasforma tutti i nomi in autentici fantasmi visivi, in tasselli fragili per un dipinto (o mosaico? o ricamo?) che alla fine si impone proprio per la sua febbrile tessitura, per i rapidi ed elusivi tocchi che lo compongono. Distante quindi (almeno da un punto di vista ideativo) dall'immensa *Map* di Jasper Johns che vuole fare il verso all'altrettanto immensa immagine geografica in essa sottintesa: grandi gesti, grandi fratture cromatiche e i nomi degli Stati americani dipinti a stampino, che sembrano staccarsi e rendere la tela sempre più colorata man mano che la si guarda e la si legge.

La tela (o tavola) di Salvo è invece sempre un luogo dove le cose sono indefinibili, provvisorie: votate alla finitudine, all'abbandono dei loro contrassegni mitici, dei loro valori retorici: rese



Luciano Fabro, *Italia d'oro*, 1971. Collezione privata (courtesy Galleria Christian Stein, Torino).

explain oneself. Instead, a metaphorical system is used, where a series of legendary names weave the geographical layout and in turn, the geography suggests the names: it is a contamination of languages, where nothing is really itself and everything is also something else (as in Elstir, when the sky is the colour of the roofs and the roofs the colour of the sky). In this way, Salvo introduces a double game: on the one hand, he seems to be erecting a "monument" to the classical cultural repertory and to the usual shape of things, and on the other to be literally taking to pieces all commonplaces, all the signs of habit.

Italy and Sicily emerge as homelands of the legendary, but at the same time they are reduced to purely geographical figures, simple formal facts. And the names (to which Salvo, in the manner of a modern van Eyck, adds his own, as a participant and witness of the work) have an absolute evocative power: to paint a name (Antonello, Archimedes, Empedocles)



Jasper Johns, *Map*, 1961. New York, The Museum of Modern Art.



Alighiero Boetti, *Mappa*, 1979. Collezione privata.

figure spettrali, ombre, spoglie. Alla maniera delle tante *Italie* di Luciano Fabro (*Italia di pelo*, *Italia elastica*, *Italia d'oro*, *Italia da guerra* ecc.), capovolte, appese al vuoto, fino a perdere ogni idea di peso, ogni "gravità iconica", ogni rimando simbolico, o anche alla maniera delle *Mappe* di Boetti, con le nazioni ricoperte dalle rispettive bandierine, dove la ripetizione di moduli risaputi porta a un grado zero di espressività: a una sorta di immagine negata proprio dall'eccesso di referenzialità, a una storia che ricomincia da capo anche se si sovrappone a tutti i saperi del passato.

Ed è quello che avviene anche nell'intera opera di Salvo che "cita" le immagini del Museo, che replica la Storia dell'Arte: essa non comporta mai una ripresa feticistica, un rivivere la pittura secondo i canoni del sublime canonico, quanto (adoperando le parole di Nietzsche) "un vedere come nuovo

is like seeing its owner's work. But the names are also like "those bottles in the Arabian Nights which hold genies"; all you have to do is open or break "the bottles, the genie is freed, turns into smoke and expands in the air".⁵ And he seems to be well aware of this because he turns all the names into authentic visual phantasms, into fragile tiles for a painting (or a mosaic? or an embroidery?) which in the end comes to the fore because of its feverish texture, the rapid and elusive brushstrokes of which it is composed. Thus, it is a far cry (at least from the conceptual point of view) from Jasper John's *Map*, which imitates the equally immense geographic image to which it alludes: broad gestures, broad chromatic fractures and the names of the American states stencilled in, which seem to break loose from the rest of the painting and make it increasingly colourful as one looks at it and interprets it.

Instead, Salvo's canvas (or panel) is always a place where things are undefinable, temporary. They are consecrated to finiteness, to the abandonment of their mythological distinguishing marks, of their rhetorical values. They are turned into spectres, shadows, mortal remains, in the manner of Luciano Fabro's many *Italie* (*Italia di pelo*, *Italia elastica*, *Italia d'oro*, *Italia da guerra*, etc.), turned upside down, dangling in the void so that they lose any suggestion of weight and of "iconic gravity", any symbolism; or in the manner of Boetti's *Mappe*, with the nations covered by their respective flags, where the repetition of well-known modules leads to a zero level of expressivity, a sort of image that is cancelled precisely because of the excess of referentiality, a story that begins all over again even if it overlaps with all the knowledge of the past.

This is also what happens throughout Salvo's work, which "quotes" museum images and replicates the history of art. It never involves a fetishistic revival or the return to the experience of painting according to the canons of the canonic sublime. Rather, it is (as Nietzsche said), "seeing as new the old, what was already known in times gone by and has been seen by all",⁶ making new aesthetic data emerge from already given, tested, experienced forms, re-cognition (cognition renewed) of the thousands of images that make up the iconography of our collective imagination. Thus, the past becomes an inexhaustible source, an unlimited warehouse of figures which can be drawn from with a sort of eclectic indifference: it loses all of its mysterious depth, all of its distance and displays itself entirely on the surface, like a film sequence. It is the consequence, if you will, of a



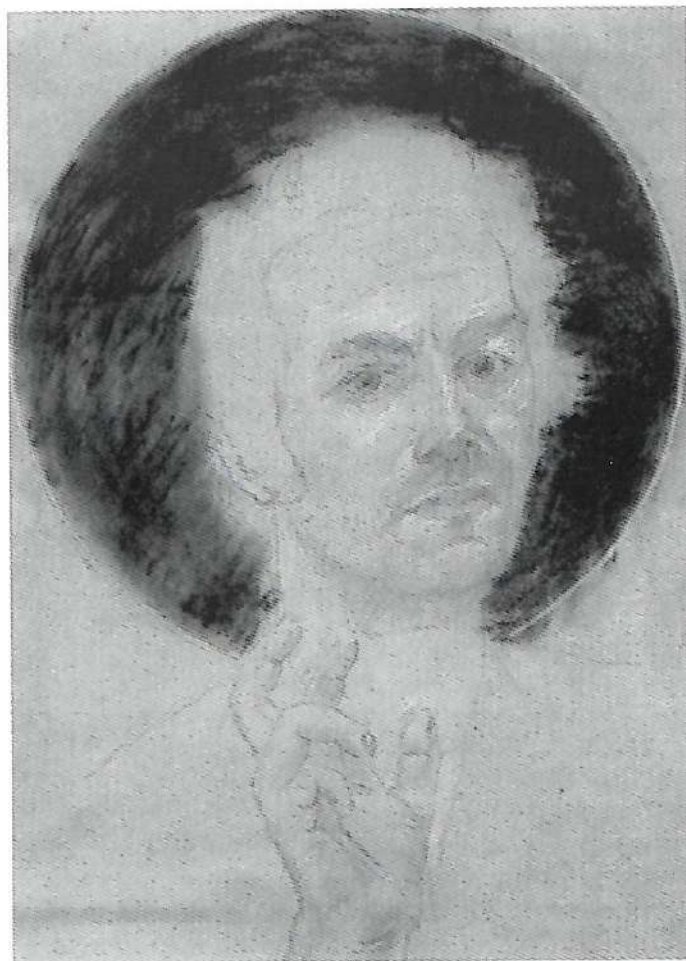
l'antico, ciò che è già anticamente conosciuto e che è da tutti visto":⁶ un far nascere nuovi fatti estetici, partendo da forme già date, esperite, vissute, un "ri-conoscere" (un conoscere di nuovo) le migliaia di immagini che costituiscono l'iconografia del nostro immaginario. Allora il passato diventa una fonte inesauribile, un inventario illimitato di figure, a cui attingere con una sorta di eclettica indifferenza: esso perde ogni spessore misterico, ogni profondità, ogni lontananza, e si presenta tutto in superficie come la sequenza di un film. È la conseguenza, se vogliamo, di un universo informatico ormai onnipresente, in cui tutto è visibile, tutto è a portata di mano, tutto esiste solo "in quanto ritorna, copia di una infinità di copie che non lasciano sussistere né l'originale né l'origine".⁷ È lo stesso Salvo del resto a rilevare che "è dall'epoca di Diderot, dell'*Enciclopedia* e poi dall'invenzione della fotografia che sono state eliminate le distanze spazio-temporali. Io posso vedere – egli afferma – senza spostarmi le sculture ciclopiche, i bronzi e gli avori del Benin, un quadro di Vermeer, un dipinto di Picasso". Il che non permette più di ritrovare i sensi alla fonte, di riappropriarsi delle sorgenti primordiali del fare, di rivivere la creatività nella sua pienezza ontologica, ma solo di sondare il mistero dell'arte attraverso una "memoria immaginata", ricca di una molteplicità di forme, di infiniti tempi di origine. Il ritorno della pittura alla propria tradizione acquista dunque un significato diverso dalla riproposizione di valori storicamente connotati, di ricette ideali, di sensi eterni. Ogni accostamento a un modello (ogni citazione) avviene invece per intarsio, per analogia, per magia compositiva. L'icona antica (quando viene impiegata) è un rebus da risolvere, una sfinge da interrogare: un'immagine con cui mantenere il linguaggio in uno stato febbrile, con cui proseguire una ricerca insoddisfatta sui "modi dell'espressione". E anche quando, nell'*Autoritratto benedicente* (del '72), il soggetto sembra annientarsi nell'opera, trasferirsi nell'altro che sorge dalla storia e che lo riveste, e alla fine identificarsi nella figura del Creatore (rievocando Dürer o Samuel Palmer): ebbene anche in questo caso non interessa solo la sostituzione dell'io con l'altro, il dono di sé al prossimo (o, rovesciando i termini, l'incorporazione in sé dell'altro, dell'immagine della storia), non interessa solo collocarsi nello spazio del mito, nella galleria dei ritratti illustri, interessa piuttosto

by-now omnipresent informatic universe, in which everything is visible, at arm's reach, and everything exists only "inasmuch as it returns, the copy of infinite copies that do not allow either the original or the origin to subsist".⁷ Salvo himself noted that "ever since the age of Diderot, of the *Encyclopédie*, and then the invention of photography, spatial and temporal distances have closed. I can see," he states, "without going anywhere, the Cyclopean sculptures, the bronze and ivory figures of Benin, a painting by Vermeer, or one by Picasso". This makes it no longer possible to find the meanings at the source, to reappropriate oneself from the primordial springs of doing, to re-experience creativity in its ontological fullness, but only to probe the mystery of art through an "imaginary memory", rich in a multiplicity of forms, infinite times of origin.

Painting's return to its rightful tradition thus acquires a significance that is different from the repositioning of historically determined values, ideal recipes, eternal meanings. Instead, each citation of a model takes place by means of inlays, analogies, compositive magic. The antique icon (when used) is a rebus to solve, a sphinx to interrogate. It is an image that can be used to keep language in a feverish state, to continue an unsatisfied inquiry into "means of expression". This is true even when, as in *Autoritratto benedicente* (1972), the subject seems to vanish into the work, to transfer himself into the other which springs from history and covers him. In the end, he seems to identify himself in the figure of the Creator (recalling Dürer or Samuel Palmer). Here again, the interesting thing is not just the substitution of the self with the other, the gift of oneself to fellow-men (or inverting the terms, the incorporation of the other, of the historical image, in oneself), and it is not just the occupation of the space of myth, the gallery of illustrious portraits. Rather, the interesting thing is the transcription of the whole into the uncertain movement of the working method, the problem of painting, which brings into the world a face that asserts itself by denying itself. It is an intimate transference which may not be completely immune to the charm of the pastel that defines it, nor to the ambiguity (almost chemical, or alchemical) of an element that is "both a line and a spot, a carved inscription and coating, form and colour".⁸ It is also a transference which is certainly not foreign to the passage from the material, substantial phase (of the halo) to the "almost nothing" that alludes to the face and gesture. Is it as if to say that the gaze focussed on itself and at the same time

la trascrizione del tutto nel movimento incerto dell'operare, interessa il problema della pittura che mette al mondo un volto che si afferma negandosi, che si presenta assentandosi. Un intimo transfert che forse non è del tutto indenne dalla grazia del pastello che lo indica alla vista: dall'ambiguità (quasi chimica, quasi alchemica) di un elemento che è "al tempo stesso tracciato e macchia, iscrizione e copertura, forma e colore";⁸ ma anche un transfert che non è certo estraneo al passaggio dallo stadio di matericità, di consistenza (dell'aureola) al "quasi nulla" che accenna al volto e al gesto. È come dire che quello sguardo accentrato su se stesso e insieme situato al di fuori di sé (perso nella storia) è anche perso nel suo prendere forma, nel suo costituirsi, o meglio che la messa in gioco dell'identità è anche la messa in gioco del concetto stesso di immagine (intesa come riflesso, doppio del reale).

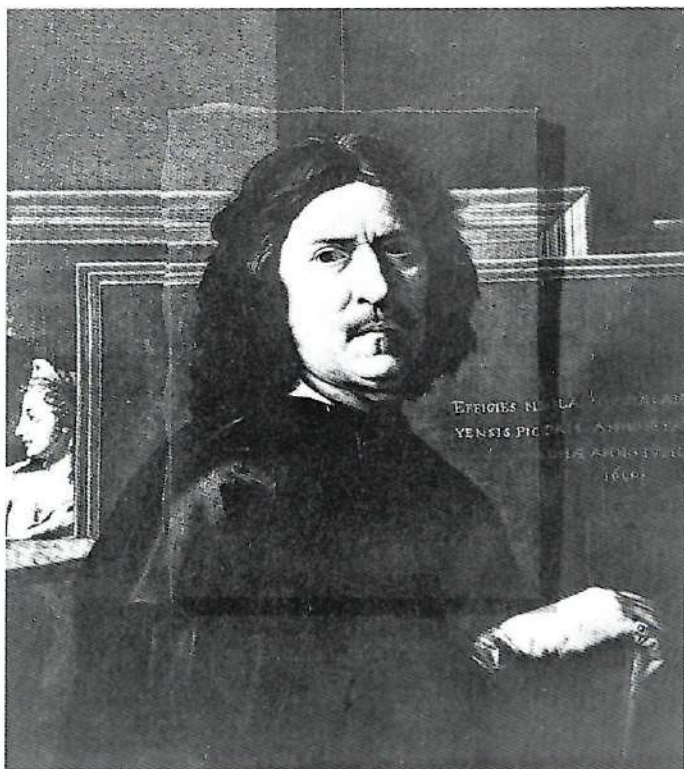
Un discorso simile si può fare anche per l'*Autoritratto come Raffaello* del 1970: una fotografia in cui l'artista si fa riprendere nella posa angelicata delle figure del maestro urbinato. La questione è individuare tutta la catena di associazioni, sovrapposizioni, cancellazioni che vengono a investire l'immagine. Cos'è che il nostro occhio distingue? Cos'è che si afferma nella foto? L'enfasi istrionica dell'artista-attore o l'eleganza compositiva che egli ottiene con il suo gesto? Il recitare se stesso o il recitare una parte? L'entrare nel tempo o, proustianamente, afferrare ciò che nello scorrere del tempo rimane inalterabile e permanente? Cogliere, come Raffaello, "la verità della sembianza" o invece mostrare la sembianza del vero (come del resto fa un medium quale la fotografia)? Infiniti sono i livelli di leggibilità, infinite le traslazioni, gli spostamenti di senso: qui si è costretti davvero a inseguire ciò che non c'è, a stanare l'immagine che si nega, l'inaccessibile che sta dietro l'esteriorità, la storia che vive alle spalle della visione. Ma è la strategia che Salvo adotta affinché l'io individuale si annulli nell'io collettivo dell'arte di ogni tempo, nell'io dei grandi artisti del passato: è il modo per dimostrare che l'immagine non si esaurisce in sé, ma che continua a "riflettere" sul fenomeno antico del vedere e sul fatto che ogni quadro porta in sé "una realtà che lo precede". E la sottile autoironia con cui Salvo posa come soggetto dell'opera agevola l'idea che qualcosa avviene (o è avvenuto) al di là del sipario dell'immagine, un po' come a teatro, dove ogni atto



Salvo in un *Autoritratto benedicente* del 1972. Collezione privata (courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia).

Salvo in an *Autoritratto benedicente* of 1972. Private collection (courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia).

fixed outside of itself (absorbed in history) is also absorbed in its own taking of form. In other words, the introduction of the role of identity is also the introduction of the role of the concept itself of image (understood as reflection, duplicate of reality). A similar analysis may be made for the Autoritratto come Raffaello, of 1970, a photograph in which the artist appears in the angelic poses of Raphael's figures. It is a question of identifying the entire chain of references, superimpositions, cancellations that invest the image. What is it that our eye distinguishes? What is it that comes to the fore in the photo? The histrionic stress on the artist-actor, or the compositional elegance that he achieves with his gesture? His performance of himself or his performance of a role? The step into



Giulio Paolini, *Autoritratto*, 1968. Collezione privata.

nasconde il senso stesso della finzione: il suo codice, la sua storia.

Anche Giulio Paolini, in questi stessi anni, "si elegge a dato della sua ricerca, come autore e spettatore",⁹ sottolineando che il problema è quello "di sottrarre [...] l'identità al suo ruolo e di assumerla invece ad un ruolo elettivo, storico, ipotetico":¹⁰ di far diventare la figura dell'autore una "figura categoriale". Così nell'*Autoritratto* del '68 egli realizza una sovrapposizione millimetrica tra l'autoritratto di Poussin e la riproduzione del volto dello stesso artista francese. La duplicazione segna un rispetto assoluto nei confronti del modello, ma anche la necessità di una trascrizione infinita dello stesso: un inserirsi e un assumere (attraverso la copia) lo sguardo di Poussin, ma senza aggiungere nulla, senza inventare altri volti. L'autoritratto dell'altro è anche il proprio autoritratto: è rilevare che il linguaggio si specchia in se stesso, l'arte nell'arte, e che si può solo, a detta dello stesso Paolini, "inventare l'evidenza" dell'opera, la constatazione del suo stato. Sempre in quel periodo Luigi Ontani adopera invece il proprio corpo per incarnare miti, storie,

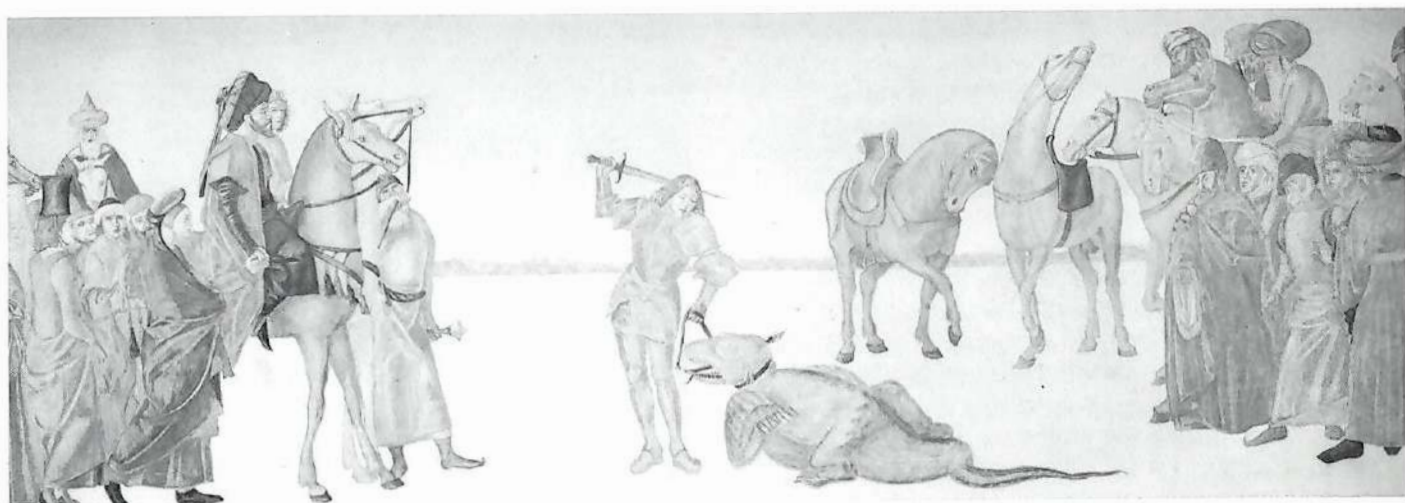
time, or in a Proustian way, grasping what in the passing of time remains unalterable and permanent? To capture, like Raphael, "the truth of appearances" or, instead, to show the appearance of truth (which is exactly what a medium like photography does)? The layers of interpretation are infinite, like the dislocations, the shifts in meaning; here, one is truly forced to follow what is not there, to roust out the image which denies itself, the inaccessible which underlies the outward appearances, the history which stands behind the vision. But this is the strategy that Salvo adopts to make the individual ego nullify itself in the collective ego of the art of all time, in the ego of the great artists of the past. It is his way of demonstrating that the image does not end in itself, but it continues to be reflected in the old phenomenon of seeing and in the fact that every painting holds in itself "a reality that preceded it". Salvo's subtle self-irony when he poses as the subject of the work encourages the conviction that something is happening (or has happened) on the other side of the stage-curtain, something like in theatre, where each act hides the sense itself of the pretense: its code, its history. During the same years, Giulio Paolini also "appoints himself as the premise of his studies, as the actor and the observer",⁹ stressing that the problem is "to free [...] identity from its role and assign it instead an elective, historic, hypothetical role".¹⁰ In other words, to make the figure of the artist (of the past) become a "categorical figure". Thus, in the *Autoritratto* of 1968, he carries out a minutely precise superimposition of the self-portrait of Poussin and the reproduction of the face of the same French artist. The copy shows absolute respect of the model, but also the need for an infinite transcription of the same: to step in and take on (through the copy) Poussin's gaze, but without adding anything, without inventing other faces. The self-portrait of the other is also one's own self-portrait: it is the discovery that language is reflected in itself, art in art, and that, as Paolini himself declared, one can only "invent the obviousness" of the work, the ascertainment of its state. During the same period, Luigi Ontani used his own body to incarnate myths, stories, paintings. He, too, was willing to sacrifice his identity and watch as his image vanished among a multitude of images. But his way of interpreting the most varied poses and styles, in addition to an act of stripping down also relates to an "investiture", the act of donning the clothing of others to formulate one's "own ideal self-portrait".¹¹ Thus, the body is "glorified", transfigured, the "centre"

quadri, anche se pure lui è disposto a pagare il dazio dell'identità, a veder svanire la propria immagine in una moltitudine di immagini. Ma il suo interpretare le più diverse pose e i più diversi stili, oltre che a una "spoliazione", rimanda anche a una "investitura", al gesto di indossare i panni degli altri per formulare un "proprio autoritratto ideale".¹¹ E il corpo si fa allora "glorioso", trasfigurato, "centro" di ogni altrove, realizzazione di ogni sogno. Ebbene, la posizione di Salvo non è rapportabile a quella di Paolini che mira a non oltrepassare "i limiti meravigliosi del linguaggio"¹² né a quella di Ontani che si orienta verso una presenza vitalistica, una rappresentazione soggettiva di questi stessi "limiti meravigliosi": è una posizione invece che assume il linguaggio per verificarne gli statuti interni (la falsa profondità, il colore, la luce ecc.), è un atteggiamento che intende restituire il lavoro, il travaglio dell'opera, per sondarne e in qualche modo interpretarne i famosi "limiti meravigliosi". Così, quando Salvo si accosta al "magazzino del passato" (con i suoi *San Giorgio e il drago*, *San Martino e il povero*, *San Michele* ecc.), non intende rivaleggiare con il modello o farne il calco, ma tenta di raggiungere "il sapore che abita il museo",¹³ di rappresentare gli *exempla* del sapere (non importa se colti o popolari). Se nella pittura classica "ciò che accade è il soggetto della tela", qui "il soggetto è un concetto: è il testo classico in sé".¹⁴ Per cui ogni carattere regressivo o semplificato, ogni fretteiosità o ingenuità di stile non hanno nulla di impacciato, di goffo, di infantile (come invece spesso è stato sottolineato): tanto più che la mano del bambino si applica, calca, "lavora faticosamente per raggiungere il codice degli adulti" (R. Barthes). La mano di Salvo è, al contrario, una mano che entra in levitazione, che dipinge quasi con la punta delle dita, che abbrevia immancabilmente le forme: il suo eventuale infantilismo si manifesta casomai come una ricerca dell'essenzialità, come una riduzione dell'immagine all'idea; come un'economia espressiva che, borghesamente, contiene "l'anima del narrabile" (o del visibile). Se si confrontano il *Trionfo di San Giorgio* di Carpaccio e il corrispondente *d'après* di Salvo (del '74) è evidente il passaggio da uno spazio geometrico, da un'impaginazione simmetrica, da un mondo serrato, cesellato come una miniatura, a un dipinto che elimina personaggi, orizzonti, teatralità e si concentra tutto sull'immagine mitica,

of everywhere else, the realization of every dream. However, Salvo's stance may not be compared to that of Paolini, who aims not to overstep "the wonderful bounds of language",¹² nor to that of Ontani, who is geared to a vital presence, a subjective representation of these same "wonderful bounds": instead, it is a stance which premises the language in order to verify its internal statutes (the artificial depth, colour, light, etc.). It is an attitude which aims to restore the intense activity, the hard toil that the work of art requires, in order to explore and in some way interpret its "famous wonderful bounds". Thus, when Salvo approaches the "warehouse of the past" (with his *San Giorgio e il drago*, *San Martino e il povero*, *San Michele*, etc.) he does not mean to rival the model or to make a carbon copy of it, but rather to achieve "the flavour that inhabits the museum",¹³ to represent the exempla of knowledge (it does not matter if they are high or low culture). While in classical painting "what happens is the subject of the canvas", here, "the subject is a concept: it is the classical text in itself".¹⁴ Therefore, any retrogressive or simplified qualities, any stylistic hastiness or ingenuousness, has nothing to do with clumsiness, awkwardness, or childishness (as critics have instead often pointed out). Children concentrate very hard; they have a heavy hand; they "strive laboriously to master an adult code" (Roland Barthes). Salvo, instead, paints delicately, almost with his fingertips. He never fails to abbreviate the forms. If there is anything infantile about him, it is his search for the essential, which appears as a reduction of the image to the idea, or as an economy of expression that, as Borges would say, contains "the soul of the narratable" (or of the visible). A comparison of Carpaccio's *Trionfo di San Giorgio* and Salvo's *d'après* shows an obvious transition from a geometrical space, a symmetrical layout, a closed world carved like a miniature, to a painting style that eliminates figures, horizons and theatricality, and concentrates entirely on the mythical image, on the resuscitated iconography of Saint George and the Dragon. Gone is the frozen architecture traced with the drafting pen, with its teeming supporting cast; gone is the harmonious play of opposites (open-closed, shade-light); gone is the backdrop. There is only the proscenium, the foreground. Of course, the space is wide open, because colour is spatial, aerial, vapoury, and the shadows have lost the sharp projections typical of Carpaccio; however, the extreme simplification, the frontal poses practically sum up and fix a sort of eternity of the form, an essence of the work.



Vittore Carpaccio, *San Giorgio uccide il drago*, 1502-07. Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.



Trionfo di San Giorgio (da Carpaccio), il d'après di oltre sette metri dipinto da Salvo nel 1974 ed esposto nello stesso anno a Milano nella personale da Franco Toselli, poi presentato alla Biennale di Venezia del 1976. Collezione privata (courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia).

Trionfo di San Giorgio (da Carpaccio), the more than seven metre-long d'après which Salvo painted in 1974 and exhibited the same year in Milan at the solo exhibition mounted by Franco Toselli. It was shown again at the 1976 Venice Biennale. Private collection (courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia).

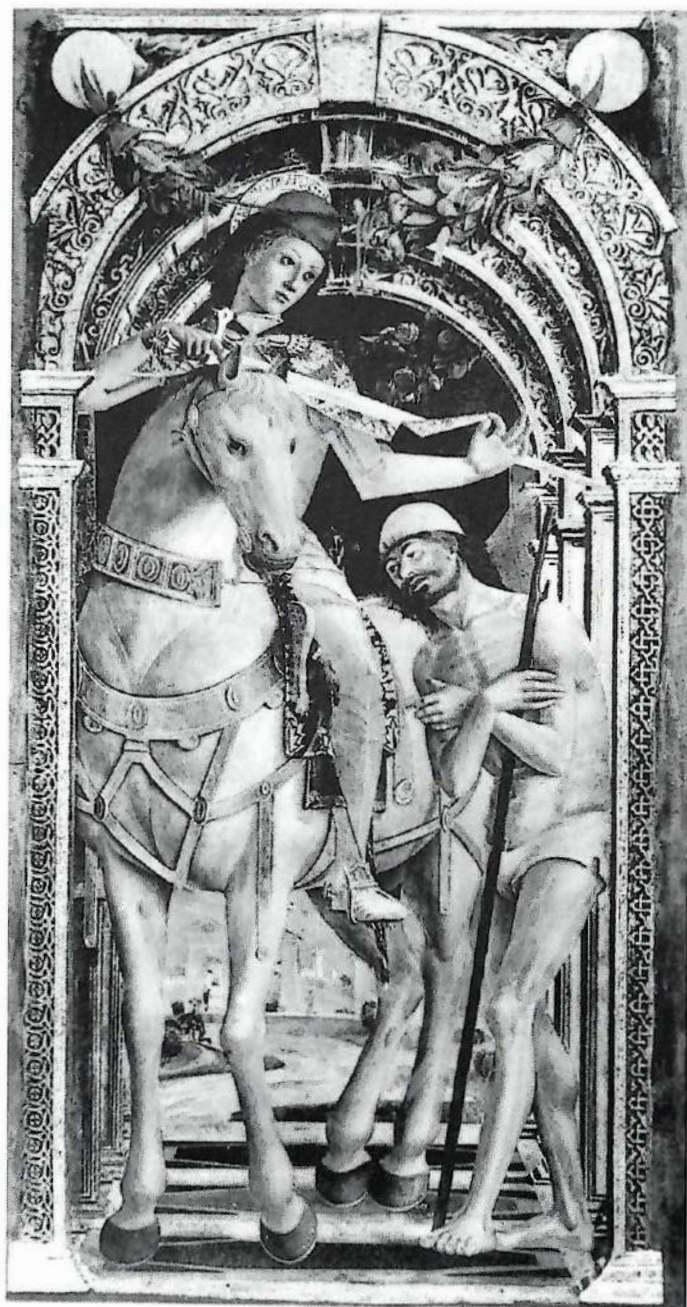
sull'iconografia ritornante di San Giorgio e il drago. Basta architetture bloccate, disegnate con il tirallinee e brulichio di comparse, basta gioco armonico dei contrari (aperto-chiuso, ombra-luce), basta sfondo: solo proscenio, solo primo piano. Certo, piano spalancato, perché il colore è spaziale, aereo, svanente e le ombre hanno perso le acutissime proiezioni carpaccesche, ma soprattutto estrema semplificazione, posa frontale, quasi a

*This fact may lead to a process of "desemanticization" with respect to the model, but at the same time it unfolds a whole series of meanings,¹⁵ of new values: the break away from perceptible appearances towards a less concrete, more contemplative vision, the elimination of any narrative excess, in favour of a more rarefied atmosphere, almost abstract... In his volume *On Painting*,¹⁶ Salvo himself wonders, "As long as the 'model' can be seen in a new way, why*

riassumere e a fissare una sorta di eternità della forma, di ideale assoluto dell'opera.

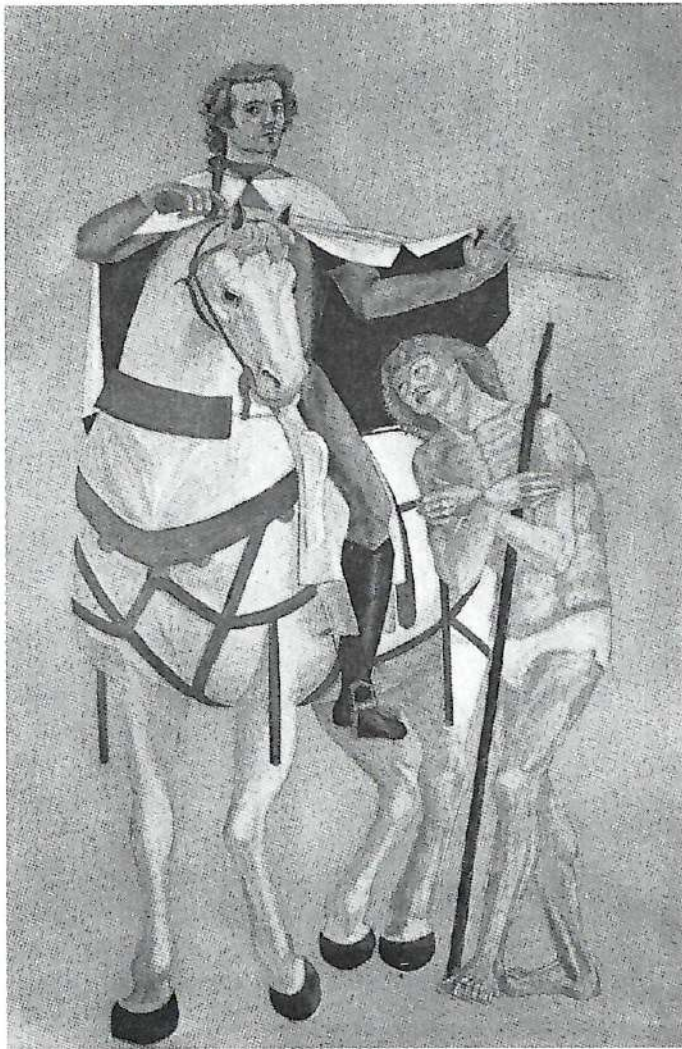
Questo fatto può comportare un processo di "desemantizzazione" rispetto al modello, però lo stesso fatto apre nel contempo a una serie di nuovi significati,¹⁵ di nuovi valori: il distacco dalle apparenze sensitive in favore di una visione meno concreta, più contemplativa, l'abbandono di ogni eccesso narrativo, in favore di un'atmosfera più rarefatta, quasi astratta... Lo stesso Salvo del resto nei suoi aforismi, raccolti nel volumetto *Della Pittura*,¹⁶ si chiede: "Finché il 'modello' può essere visto in maniera nuova, finché la definizione non è conclusa, perché si dovrebbe interrompere la ricerca?": "non esiste un'immagine unica [della cosa] in quanto cambia la luce, cambio io":¹⁷ ogni "citazione" comporta uno scarto, un allontanamento, fino alla dimenticanza della "cosa" stessa, del suo peso fisico, della sua autorità storica. Ed è emblematico il *San Martino e il povero* (1973, da Bernardo Zenale): una pennellata arida, quasi al limite del segno o del disegno, una sintassi compositiva elementare che fa precipitare addosso alle figure un carico cromatico che ne sciupa e sforma le anatomie: si vuol sottolineare che è nel loro gesto che la leggenda s'invera, che l'*epos* si attualizza. Ed è inevitabile allora che anche la grazia della veste si trasformi in rigidità, in compattezza: è il valore del simbolo che si evidenzia rispetto a ogni altro valore strutturale, è il segno dell'*imagerie* popolare (l'invariabile iconica) che si impone sui rimandi all'opera dello Zenale (alla sua impostazione prospettica, ai suoi vividi cromatismi ecc.).

Eppure Salvo continua a innestare la propria immagine, il proprio volto nel corpo dei santi, continua a riconoscersi nei classici: da Cosmé Tura a Raffaello, da Ercole de' Roberti a Paolo Uccello. Si tratta di evocare ancora una volta l'autore antico (*auctor* vuol dire: il garante), come avallo al proprio lavoro? Si tratta ancora di situarsi nel luogo in cui l'opera accade (è accaduta) e quindi di smarrirsi in essa? Si tratta ancora di raggiungere il mito originario della creatività passando attraverso il cappio di altre creatività, come dentro a una catena sconfinata di cause e di effetti? È ancora Salvo a suggerirci una soluzione dalle pagine del suo piccolo testo di "poetica" mascherata: il fatto di parlare sempre di grandi nomi dimostra la qualità del quadro? Lo convalida? Egli si chiede, e senza esitare risponde: "No, ma ti indica il percorso



Bernardo Zenale, *San Martino e il povero*, 1497 c.
Treviglio, Chiesa di San Martino.

*should one interrupt the research?": "a single image [of the thing] does not exist, since when the light changes, I change."*¹⁷ Each "citation" involves a deviation, a taking of one's distance, to the point of forgetting about the "thing" itself, its physical weight, its importance in history. *San Martino e il povero*



Rivisitando Bernardo Zenale, Salvo si ritrae come San Martino in un dipinto del 1973. Collezione privata.

Looking back to Bernardo Zenale, Salvo portrays himself as Saint Martin in a painting of 1973. Private collection.

del quadro, quale era la sua direzione",¹⁸ il suo divenire: un po' quello che vuole puntualizzare anche Borges quando, all'interno della Biblioteca di Babele, si mette a viaggiare, "a peregrinare in cerca di un libro, forse del Catalogo dei Cataloghi":¹⁹ egli sa che tutto è già stato scritto, ma sa anche che chi legge inventa di nuovo, arricchisce il libro. Salvo arriva a sperimentare direttamente questa verità nella mostra "Projekt '74" di Colonia, dove allestisce una sala personale con un "museo ideale" di maestri del passato – da Simone Martini, a Cranach, a Rembrandt – e che si conclude con il

(1973, after Bernardo Zenale) is representative: it shows a dry brushstroke, barely within the limits of the visual sign or the drawing and an elementary compositional syntax that makes the chromatic intensity descend heavily on the figures, distorting their anatomy. It underscores the idea that it is in their gestures that the legend comes true, that the epos takes place. Thus, it is inevitable that the elegance of their attire becomes rigidity, compactness: it is the value of the symbol that stands out with respect to all the other structural values and it is the stamp of popular imagery (the iconic constant) which dominates the references to Zenale's work (the perspective of his layouts, his use of vivid colour, etc.).

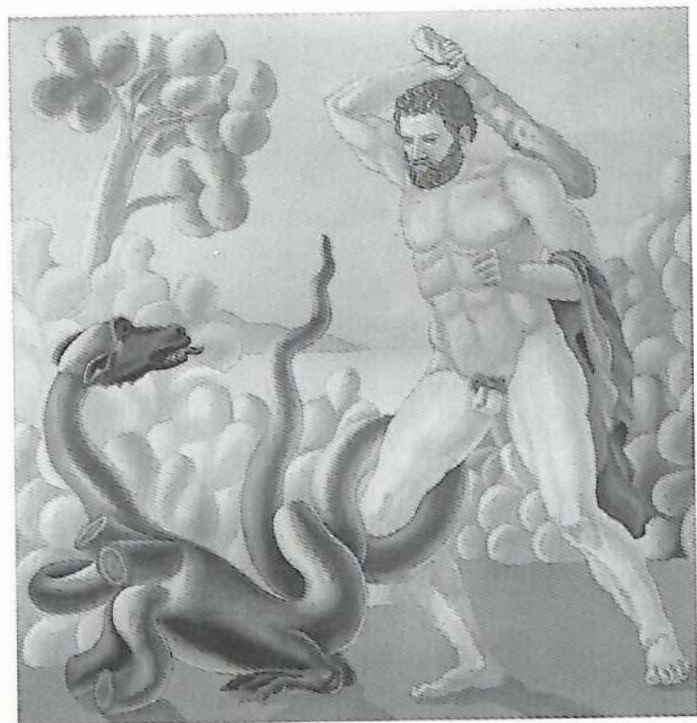
And yet, Salvo persists in grafting his own image, his own face onto the bodies of the saints. He persists in recognizing himself in the classics: from Cosmè Tura to Raphael, Ercole de' Roberti and Paolo Uccello. Is it a question of once again evoking the ancient author (auctor means guarantor), as a warranty of his own work? Is it once again a question of placing himself where the work comes about (came about), and thus of losing himself in it? Is it once again a question of fulfilling the original myth of creativity by passing through the tether of others' creativity, as if within an endless chain of causes and effects? Once again, Salvo suggests the answer to these questions in his small volume of veiled "poetics": does the fact that someone always mentions great names demonstrate the quality of his painting? Does it validate it? He asks these questions and then answers without hesitation: "No, but it indicates the route of the painting for you, what its direction was",¹⁸ its becoming: a bit of what Borges also wants to define when he takes a trip inside the Library of Babel, "to wander in search of a book, perhaps the Catalogue of Catalogues".¹⁹ He knows that it has all been written already, but also that the reader re-invents things, enriches the book. Salvo managed to test in person this experience in the "Projekt '74" exhibition in Cologne, where he mounted an "ideal museum" in a hall dedicated to him. In it he included masters of art history – from Simone Martini to Cranach and Rembrandt – and wrapped up the presentation with his own San Martino e il povero. It was a true act of narcissism (like that of the monumental plaque with the forty famous names, 40 nomi, including his own), but also a true conceptual feat, where the paintings were offered as a plunge into art history, but also as its continuation, as an enchantment and at the same time as a reading "in progress".



Antonio Pollaiuolo, *Ercole e l'Idra* 1470 c. Firenze, Uffizi.

suo *San Martino e il povero*. Vero atto di narcisismo (come quello della lapide con i 40 nomi famosi, compreso quello di Salvo), ma pure vero atto concettuale, dove la pittura si dà come discesa nella storia dell'Arte e insieme come sua prosecuzione, come incantamento e insieme come lettura *in progress*.

E anche quando Salvo affronta le "scene mitologiche" (*Ercole e l'Idra*, *Ercole e Bacco in trionfo*, *Biga-auriga* ecc.) o la settecentesca "poetica delle rovine" (1976-78), egli continua a sottoporre le immagini archetipali a una sorta di scarto, che non si attua sul soggetto storico-allegorico in sé, ma sul modo di trattare il soggetto stesso. Se fino ad ora però il recupero di un genere comportava come una "regressione stilistica", una contrazione dei



Un altro dipinto in cui Ercole combatte l'Idra, eseguito da Salvo nel 1978. Collezione privata (courtesy Eva Menzio, Torino).

Another painting done by Salvo in 1978, in which Hercules battles with the Hydra. Private collection (courtesy Eva Menzio, Turin).

Also in his works dealing with mythological subjects (*Ercole e l'Idra*, *Ercole e Bacco in trionfo*, *Biga-auriga*, etc.) or with an eighteenth-century "poetics of the ruin" (1976-78), Salvo continues to subject the archetypal images to a sort of sharp swerve, which does not affect the historical-allegorical subject per se, but the way of treating it. While to now the revival of a genre also led to a "stylistic regression", a contraction of the visual data (Renato Barilli mentions an "archaic fixity", a "schematic quality typical of small devotional images"),²⁰ these works show a great flourish of style, a lavish use of lighting effects and of scenographic devices. And though there is no lingering over the details, no dustcloud of gestures, figures, architectures, the reference to baroque artifice is unmistakable. Clearly it does not lie in the use of ornamental motifs, but rather in a subtle process of metamorphosis, that is, the clever technical device that interweaves and coalesces the most various things (an arm and a club, clothing and natural elements, etc.), merging fable and reality, dreams and life. Especially when dealing with the theme of the "ruins", Salvo seems to adopt Georg Simmel's theory that "the

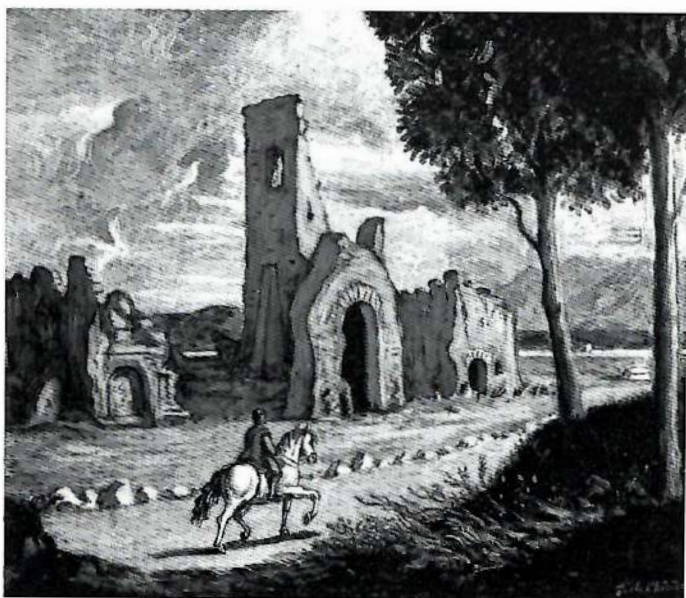


dati visivi (facendo parlare Renato Barilli di “fissità arcaica” e di schematicità da “santino”, da immagine devozionale),²⁰ in questi lavori si deve riconoscere un grande esercizio di stile, un grande dispendio di effetti luministici, un grande uso di trucchi scenografici. E seppure manca qualsiasi indugio sul particolare, qualsiasi sovraccarico o polverio di gesti, di corpi, di architetture, il richiamo all’artificio barocco è ineludibile: non certo per l’uso di motivi ornamentali, quanto per una pratica sottile della metamorfosi: per quell’accorgimento tecnico, cioè, che intreccia e fonde tra loro le cose più disparate (un braccio con una clava, una veste con un elemento naturale ecc.), associando favola e realtà, sogno e vita. Soprattutto nel tema delle “rovine” Salvo sembra fare propria la teoria di Georg Simmel il quale sostiene che “il fascino del rudere consiste nel fatto che è opera umana pur producendo l’effetto di un’opera della natura”.²¹ se l’uomo – egli afferma – tende a uno slancio verso l’alto, al palazzo, alla villa, la natura tende verso il basso, arrivando a fare dell’opera d’arte (delle vestigia del passato) la materia della sua creazione: ad assimilare la rovina al paesaggio, a inserirla in sé come un albero o una pietra: sorta di traccia umana che si cancella, di segno della cultura che “sopravvive solo nell’oblio”. Ed ecco allora la collisione di figure, forme, spazi, dimensioni; ecco il punto di vista spesso collocato “dentro” l’immagine, quasi a segnalare il prolungarsi delle linee del quadro oltre i suoi stessi bordi o lo sporgersi della raffigurazione oltre la sua stessa superficie; ecco il mondo della natura venire pareggiato con il mondo di pietra; ecco lo stile diventare un “collage” di stili (dalle architetture prodigiose del Pannini o del Bellotto all’impiego delle rovine come accessori figurativi del Lorenese, dai “resticcioli fatui” del Guardi ai “capricci” presi in prestito dalle raccolte di stampe). L’obiettivo non è certo quello di celebrare le glorie della fatiscenza, di riportare i resti nella luce atemporale della bellezza classica, ma di farne qualcosa di “tetramente spiritoso”, come aveva fatto Giorgio de Chirico al tempo dei cavalli mitologici, dei mobili nella valle, degli archeologi, dei cavalieri: una messinscena, una caricatura, una finzione, una pittura concepita come “la misteriosa sopravvivenza di una realtà morta, defunta nel momento stesso in cui essa si manifesta”.²² La memoria allora pare disarmata e lo stesso senso del tempo deprivato di ogni aura, ridotto ad aneddoto, a episodio.



Francesco Guardi, *Capriccio architettonico con piramide*, 1760-70. Londra, Victoria and Albert Museum.

fascination of the ruin lies in the fact that though it is the work of humans, it offers the effect of a work of nature”.²¹ If man – Simmel says – favours an upward thrust (his buildings, villas), nature prefers one that is downwards; in the end, the work of art (the vestiges of the past) becomes the material of its creation. It integrates the ruin into the landscape, like a tree or a rock. The human traces are cancelled; the signs of civilization “survive only in the void”. This, then, explains the collision of figures, shapes, spaces, dimensions; it explains the perspective which is often placed “within” the image, almost as if to highlight the extension of the lines of the painting beyond its own borders and the projection of the picture beyond its own surface. Here, the world of nature is placed on equal terms with the world of stone, and the style becomes a “collage” of styles (from the overwhelming architecture of Pannini or Bellotto to Claude Lorrain’s use of ruins as figurative accessories, or from Guardi’s



Giorgio de Chirico, *Appia antica*, 1954. Collezione privata.

Quei templi in rovina, quei frammenti di capitello che in *Cavaliere tra le rovine al crepuscolo* (1978) disegnano un'improbabile prospettiva, funzionano da quinta, da elemento posticcio, instabile, proliferante, attraverso il quale prende avvio la pittura: sono corpi senza peso, figure che confessano il loro essere pura apparenza: sono metafore di un classicismo depotenziato di ogni nobiltà e ridotto a farsi "portante" di tensioni, precipitazioni, "scatenamenti di stucchi". Tutto qui pare davvero farsi "scialo dell'estensione", "annullamento delle densità", "emanazione della superficie".²³ Il colore gira intorno alle cose, si intrufola dietro le loro ombre, così che la pittura alla fine diventa un ininterrotto commento di se stessa, dei suoi atteggiamenti pomposi, delle sue pose bugiarde.

L'effetto-metamorfosi si fa allora una questione interna al dipingere stesso: non più solo ragione di un *raccourci* compositivo (per cui i vari elementi si mescolano forzatamente l'uno con l'altro), ma motivo perseguito in modo che una cosa sia anche un'altra, lo specchio di se stessa e il fuori di sé, la ripetizione e l'altrove. Anzi, proprio facendo prospettiva sui legami associativi, Francesca Alinovi, in una splendida pagina di *L'arte mia*, arriva a leggere tutta l'opera di Salvo sotto un'ottica metamorfica. "Salvo – scrive la Alinovi – assiste impassibile alle trasformazioni del suo volto e delle cose [...] diventa Apostolo o Santo [...] e

"fatuous little scraps" to the capricci borrowed from the print archives). The aim certainly is not to celebrate the glories of the ephemeral, or to bring the remains into the timeless light of classical beauty. Rather, it is to turn them into something that is "darkly witty", similar to what Giorgio de Chirico did in the period of the mythological horses, the furniture in the valley, the archaeologists, the horsemen.

It is a *mise-en-scène*, a caricature, a fantasy, painting conceived as "the mysterious survival of a dead reality, deceased in the very moment that it showed itself".²²

Thus, memory seems to be dismantled, and even the sense of time is deprived of any aura; it is reduced to an anecdote, an episode.

Those temples in ruins, those fragments of capitals that in *Cavaliere tra le rovine al crepuscolo* (1978) illustrate an improbable perspective; they function as stage wings, as a proliferating, artificial, unstable element, which the painting uses as its springboard.

They are shapes without weight, figures that confess that they are pure appearance. They are metaphors for a classicism that is stripped of all nobility and reduced to a role as "bearers" of tensions, precipitations, "explosions of stucco-work". Here, everything seems to become a "display of extensions", a "cancellation of densities", a "superficial emanation".²³ The colours prowl around the things, slip in behind their shadows, so that the painting, in the end, becomes a comment on itself, on its pompous demeanour, on its deceitful postures.

The metamorphic effect thus becomes a question intimate to painting itself: it is no longer the motive for a compositional foreshortening (whereby the various elements are forced to intermingle among themselves). Rather, it is explored in such a way that a thing is also another, the mirror of itself and of what is outside of itself. Indeed, precisely by focussing on the associations, in a wonderful page of *L'arte mia*, Francesca Alinovi interprets Salvo's entire oeuvre from the point of view of metamorphosis. "Salvo – writes Alinovi – impassibly bears witness to the transformations of his face and of things [...] and becomes an apostle or a saint [...] and the saint in turn is an archangel, and the latter resembles Saint George, and Saint George may be taken for a medieval fairy-tale prince..."²⁴

With the landscapes and the mishrams of the eighties, Salvo introduces a sort of paroxysmal interchange of the parts: a tree trunk is also a column and a funerary cippus and a pilaster; foliage is also a cloud and smoke and the surge of a mountain peak. Everything



il Santo a sua volta è Arcangelo, e quest'ultimo assomiglia a San Giorgio, e il San Giorgio può essere scambiato per un favoloso principe medievale...²⁴

Ma è certamente con i paesaggi e con i *mishram* degli anni Ottanta che Salvo introduce una sorta di scambio parossistico delle parti: un tronco d'albero è anche colonna e cippo funerario e pilastro architettonico, il tondo del fogliame anche nuvola e fumo e inerparsi di montagna. Tutto è travolto da un soffio immateriale, da una luce che emerge da ogni dove, come negli artisti olandesi o fiamminghi: una luce che viene da soli nascosti, al tramonto: una luce che si intrattiene nella materia, che si imprigiona in una rete di riflessi, per riaffiorare trasformata in arcobaleni.²⁵ A un tratto, anzi, sembra che questi giochi luministici finiscano per interferire con lo stesso significato simbolico delle immagini, al punto che l'occhio è più portato a inseguire e sorprendere la luce nel suo apparire, che l'infilata di colonne, timpani, templi, alberi-cupola, alberi-minareto o cupole e minareti "veri".

L'obiettivo è quello di arrivare a una molteplicità della visione: a non offrire un solo punto luminoso, ma più punti, più sorgenti di luce. Il che crea ritmi irreali di superficie, elimina ogni linea di demarcazione tra parti illuminate e parti in ombra, proprio perché la stessa ombra non è che una semplice modificazione della zona rischiarata. Ed è come se tutto fosse attraversato dall'accensione artificiale, liquida delle insegne al neon, dalla luce impura dei negozi: le cose perdono i loro contorni, le loro connotazioni e si svaniscono addosso. È chiaro che in questa atmosfera si fa largo l'idea del kitsch (dell'enfatico, del "cattivo gusto", della menzogna). Ma è poi da considerare un'estetica del negativo quella che fa uso del kitsch ("al secondo grado" o "indiretto", come lo chiama Scarpetta)? È "paccottiglia" la compiaciuta appariscenza, l'eccesso divertito, il piacere dell'ironia? Indubbiamente il kitsch non è uno stile innocente: è eclettico e cinico: attinge liberamente a ogni campo (del sapere, del vedere, del percepire), non esita a mischiare i generi, confondendoli e cancellando la loro gerarchia.²⁶ Ma non è quello che fa Salvo in questi lavori? Non riduce i modelli a semplici segni formali, non combina categorie alte e categorie basse, non trasforma ogni tradizione in convenzione, in simulacro, in prodotto artificiale? Non sono le rovine immagini di "maniera"? Non



Sono curiosamente *Senza titolo* i dipinti che raffigurano i *mishram*, le caratteristiche tombe musulmane viste da Salvo durante il viaggio in Jugoslavia e in Turchia del 1984.

Curiously, the paintings showing the mishrams, Moslem graves which Salvo saw during a trip through Yugoslavia and Turkey in 1984, are Untitled.

is overwhelmed by an immaterial inspiration, by a light that emanates from everywhere, as in the Dutch or Flemish artists. It is a light that comes from hidden suns, at dusk; a light that lingers over the material and imprisons itself in a mesh of reflections, to resurface as a rainbow.²⁵ All of a sudden, it seems that this play of

sono i cimiteri della Bosnia Erzegovina qualcosa di travolto dal tempo, ma soprattutto travolto da uno "splendore" corrosivo? Ben diverso è per esempio l'attaccamento ai calchi in gesso di Giulio Paolini: la sua è sempre una volontà di riacquisire l'antichità attraverso la sua riproduzione, di restituire il perduto attraverso il suo duplicato. E diverso è pure l'impiego dei *kouroi* smembrati da parte di Jannis Kounellis: essi rappresentano la coscienza tragica di una civiltà millenaria che non può più conoscere l'inezienza, l'indennità. Salvo ormai sfida invece le leggi della pesantezza simbolica e le sue immagini si fanno sempre meno evocative, sempre meno legate al mondo antico. Il rapporto con la tradizione si configura solo come una forma di omaggio al peso extrastorico dei meccanismi del linguaggio. Ed è forse per questo che, alla maniera di un nuovo Monet che vuole possedere la vitalità di un "fiume-camaleonte" o il caleidoscopio della luce, egli "esplora fino all'esaurimento le possibilità espressive di un genere o di un tema iconografico".²⁷ "In quanti modi può essere dipinta una rosa?" si chiede lo stesso Salvo. Si potrebbe rispondere con Maurice Merleau-Ponty che in realtà nessuna pittura porta a compimento la pittura, che "ogni creazione cambia, altera, chiarisce, approfondisce, conferma, esalta, ricrea, anticipa tutte le altre", che le creazioni non sono un dato acquisito, perché passano come tutte le cose, ma soprattutto perché hanno tutta la vita davanti a sé.²⁸

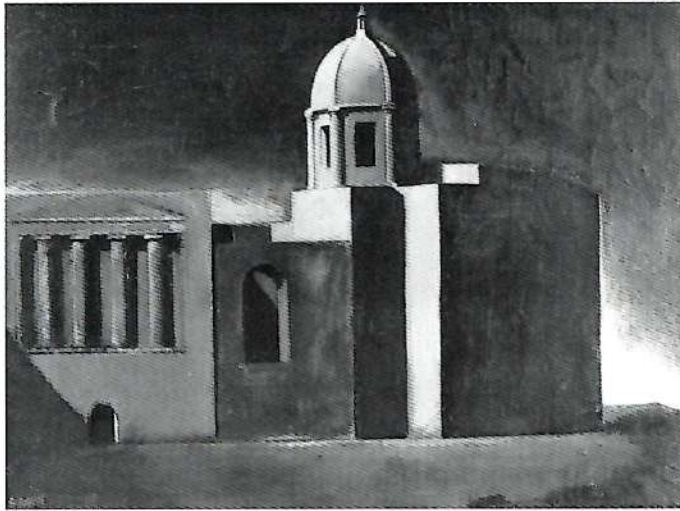
Tuttavia dipingere una serie significa sottrarsi al pericolo della "posa", della pausa. La copia, la variante, l'interpretazione sono i mezzi per sfuggire l'identico. E Salvo, non avendo più pedaggi diretti da pagare al passato (almeno in termini formali), assume ogni genere, evidenziandone tutte le "convenzioni percettive" e tutte le "ragioni intime". Arriva a trattare il tema delle cattedrali e a ridurre le immagini a forme primarie consumate dalla luce o a composizioni che sembrano "un partito preso" per il disegno: per un'aridità calcolata, per un'austerità mondrianesca; arriva a penetrare negli interni e a cogliere come Pieter Saenredam la luce alta e tranquilla che batte sulle pareti spoglie delle navate, ma sottomettendo tutto (architettura, prospettiva, spazio) ai diversi stati e ai diversi gradi di luminosità cromatica impiegata... Al di là di ogni nuovo soggetto, di ogni nuovo passaggio, di ogni nuova avventura estetica, comunque, rimane questa attenzione mentale,



Pieter Saenredam, *Vista di San Bavokerk ad Haarlem attraverso il coro*, 1636. Collezione privata.

light ends up by interfering with the symbolic import of the images, to the point that the eye is more tempted to follow and surprise the light as it emerges than to follow the row of columns, tympana, temples, tree-domes, tree-minarets and "real" domes and minarets.

The aim is to achieve a many-fold vision: not to offer a single luminous point, but rather several points, several sources of light. This creates unreal surface rhythms, eliminating any borderlines between illuminated parts and shaded parts, precisely because the shadow itself is no more than a simple modification of the bright areas. It is as if everything were shot through by the artificial, liquid glare of neon, the impure light of stores. Things lose their contours and their connotations, and they vanish into themselves. Clearly, in such an atmosphere, the idea of the kitsch (of hyperbole, "bad taste", lies) looms large. But may the aesthetic that uses the kitsch ("of the second degree" or "indirect", as Scarpetta calls it) be considered a negative one? Is the blithe garishness, the amused excess, the delight in irony "trashy"?



Mario Sironi, *Composizione - Architettura urbana*, 1923 c.
Collezione privata.



Carlo Carrà, *Il pino sul mare*, 1921. Collezione privata.

Kitsch is definitely not an innocent style: it is eclectic and cynical; it freely draws from every sphere (of knowledge, seeing and perceiving), and it does not hesitate to mix genres, garbling them and cancelling their hierarchy.²⁶ But is that not what Salvo is doing in these works? Does he not reduce the models to simple formal symbols, and does he not combine high and low culture and transform every tradition into a convention, a simulacrum, an artificial product? Are not the cemeteries of Bosnia Herzegovina something that has been swept away by time, and swept away especially by their corrosive "splendour"? Giulio Paolini's fondness for plaster casts, for example, is quite another thing. His aim is to repossess antiquity through its reproduction, to recoup what has been lost through its facsimile. Also different is Jannis Kounellis's use of dismembered kouros: they represent the tragic awareness of a millenarian civilization that can no longer experience wholeness and immunity. At this point, Salvo challenges the laws of symbolic heaviness and his images are less and less evocative, and less and less bound to the old world. The link with tradition appears only as a form of homage to the importance of linguistic mechanisms outside of history. Perhaps it is for this reason that, in the manner of a modern-day Monet who wants to take possession of the vitality of a "river-chameleon" or the kaleidoscope of light, he "explores a genre or an iconographic theme to the extreme limits of its expressive potential".²⁷ "In how many ways can a rose be painted?" Salvo himself has asked. The answer may lie in Maurice Merleau-Ponty's suggestion that in reality no painting brings painting to its conclusion, that "each creation changes, alters, illuminates, analyses, confirms, exalts, recreates, anticipates all the others" and that creations are not acquired facts, because they perish like all things, but especially because they have their whole lives ahead of them.²⁸

In any case, to paint a series means to avoid the danger of the "standstill", of the pause. The copy, the variation, the interpretation are the means for eluding the identical. Salvo, now freed of his debts to the past (at least in formal terms), takes on every genre to highlight all of its "perceptual conventions" and "inner purposes". When he deals with the theme of the cathedrals, he reduces the images to primary shapes consumed by light or compositions that seem to be an endorsement of drawing because of their calculated aridity, their Mondrian-like severity. When he penetrates to their interiors, like Pieter Saenredam, he succeeds in capturing the bright, peaceful light that

questa necessità di concentrare lo sguardo, di essenzializzare la forma: ed è come se certi referenti storici continuassero a parlare da un luogo nascosto, da un intimo che non permette più di nominare la fonte: di ritrovare le soluzioni primitive e plastiche di Giotto, Tura o anche di Sironi e Carrà, di riscoprire i valori luministici di Caravaggio, Rembrandt, ma anche di Boccioni e Balla: un intimo però che continua certamente a essere il pensiero stesso dell'opera attuale di Salvo. Se prima gli occhi degli antichi si proiettavano direttamente negli occhi dell'artista in un scambio serrato tra identità e alterità, ora gli stessi occhi si sono trasformati in sguardi leggeri, quasi in ombre discrete. L'io e l'altro incamminati assieme verso l'altrove.

strikes the bare walls of the naves, while subjecting everything (architecture, perspective, voids) to the various states and degrees of chromatic luminosity employed...

However, behind each new subject, each new transition, each new aesthetic adventure, there remains this intellectual intensity, this need to focus the gaze, to render the form essential. It is as if some historical referents continued to speak from a hidden place, from an inner depth that no longer allows the naming of the sources, or the return to the primitive and plastic solutions of Giotto, Tura, and even of Sironi and Carrà, the recovery of the luministic effects of Caravaggio and Rembrandt, as well as Boccioni and Balla. However, this inner voice continues to be the thought behind Salvo's present activity. While at first the eyes of the antique masters projected directly into the artist's eyes in a intense exchange between identity and otherness, now the same eyes turn a mild gaze on him, discretely from the shadows. The self and the other have set out together for the beyond.

Note

- ¹ F. Alinovi, *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna, 1984, p. 157.
- ² G. Celant, *Piero Manzoni*, Prearo, Milano, 1975, p. 50.
- ³ Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze, 1976, p. 30; testo già apparso su "Artforum", New York, giugno 1967.
- ⁴ *Ibid.*, p. 29.
- ⁵ R. Barthes, *Saggezza dell'arte*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985, p. 180.
- ⁶ F. Nietzsche, *Umano troppo umano*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1970, p. 73.
- ⁷ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna, 1971, p. 113.
- ⁸ J. Clair, *Critica della modernità*, Umberto Allemandi, Torino, 1983, p. 78.
- ⁹ G. Celant, *Senza titolo / 1974*, Bulzoni Editore, Roma, 1976, p. 261.
- ¹⁰ G. Paolini, in G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York, 1972, p. 74.
- ¹¹ F. Alinovi, *L'arte mia*, cit., p. 129.
- ¹² A. Bonito Oliva, *Dialoghi d'artista*, Electa, Milano, 1984, p. 224. Lo stesso Paolini si affretta ad aggiungere però: "mi preoccupo di non lasciare [i limiti] inevasi, ma neppure di comprometterli e cioè di deviarli, fornendo alle potenzialità del linguaggio delle implicazioni che non potrebbero trovare una degna collocazione all'interno del linguaggio stesso."

Note

- ¹ F. Alinovi, *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna, 1984, p. 157.
- ² G. Celant, *Piero Manzoni*, Prearo, Milan, 1975, p. 50.
- ³ Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, Centro Di, Florence, 1976, p. 30; text first appeared in "Artforum", New York, June 1967.
- ⁴ *Ibid.*, p. 29.
- ⁵ R. Barthes, *Saggezza dell'arte*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Turin, 1985, p. 180.
- ⁶ F. Nietzsche, *Umano troppo umano*, Arnoldo Mondadori, Milan, 1970, p. 73.
- ⁷ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna, 1971, p. 113.
- ⁸ J. Clair, *Critica della modernità*, Umberto Allemandi, Turin, 1983, p. 78.
- ⁹ G. Celant, *Senza titolo / 1974*, Bulzoni Editore, Rome, 1976, p. 261.
- ¹⁰ G. Paolini, in G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York, 1972, p. 74.
- ¹¹ F. Alinovi, *L'arte mia*, cit., p. 129.
- ¹² A. Bonito Oliva, *Dialoghi d'artista*, Electa, Milan, 1984, p. 224. However, Paolini himself hastens to add, "I am careful not to overstep the bounds, or even to compromise them, that is, to deviate them, imbuing the potentialities of language with implications that would not have a worthy place within the language itself."



¹³ G. Paolini, *Intentions/Figures, Images/Index*, Le Nouveau Musée, Villeurbanne-Lione, 1984, p. 85.

¹⁴ R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 190.

¹⁵ F. Caroli, *Magico primario. L'arte degli anni Ottanta*, Fabbri, Milano, 1982, p. 119; schede degli artisti di Giuseppe Bonini.

¹⁶ Salvo, *Della Pittura. Imitazione di Wittgenstein*, Hrsg. Paul Maenz & Gerd de Vries, Colonia, 1980, p. 24, par. 37.

¹⁷ Salvo, in "Flash Art", n. 137, Milano, febbraio-marzo 1987, p. 41. All'interno di una discussione a cinque (tra Salvo appunto, M.N. Rotelli, F. Rella, D. Del Giudice, G. Di Pietrantonio) dal titolo *Zone d'ombra*.

¹⁸ Salvo, *Della Pittura...*, cit., p. 35, par. 86.

¹⁹ J.L. Borges, *Finzioni*, Einaudi, Torino, 1985, p. 70.

²⁰ R. Barilli, *Salvo*, catalogo della mostra, Milano, Rotonda di via Besana, dicembre 1987 - gennaio 1988, p. 13.

²¹ G. Simmel, in J. Starobinski, *La scoperta della libertà 1700-1789*, Editions d'Art A. Skira, Ginevra, 1964.

²² C. Garboli, *Falbalas*, Garzanti, Milano, 1990, p. 26.

²³ G. Scarpetta, *L'artificio-estetica del XX secolo*, Sugarco, Milano, 1988, p. 36.

²⁴ F. Alinovi, *L'arte mia*, cit., p. 47.

²⁵ R. Pierantoni, *L'occhio e l'idea, fisiologia e storia della visione*, Boringhieri, Torino, 1981, p. 117.

²⁶ Sul tema del kitsch si veda H. Broch, *Il kitsch*, Einaudi, Torino, 1990; il capitolo *Riflessioni sul kitsch*, pp. 131-142, in G. Scarpetta, *L'artificio...*, cit.; A. Moles, *Il kitsch. L'arte della felicità*, Officina, Roma, 1979; G. Dorfles, *Il kitsch - Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano, 1968.

²⁷ M.T. Roberto, in "Flash Art", n. 161, Milano, aprile-maggio 1991, pp. 154-155.

²⁸ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989, p. 63.

¹³ G. Paolini, *Intentions/Figures, Images/Index*, Le Nouveau Musée, Villeurbanne-Lyon, 1984, p. 85.

¹⁴ R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 190.

¹⁵ F. Caroli, *Magico primario. L'arte degli anni Ottanta*, Fabbri, Milano, 1982, p. 119; *profiles of the artists by Giuseppe Bonini*.

¹⁶ Salvo, *On Painting. In the Style of Wittgenstein*, Hrsg. Paul Maenz & Gerd de Vries, Cologne, 1980, p. 24, par. 37.

¹⁷ Salvo, in "Flash Art", n. 137, Milano, February-March 1987,

p. 41. *During a five-way discussion (between Salvo, M.N. Rotelli, F. Rella, D. Del Giudice, G. Di Pietrantonio) titled Zone d'ombra*.

¹⁸ Salvo, *On Painting...*, cit., p. 35, par. 86.

¹⁹ J.L. Borges, *Finzioni*, Einaudi, Turin, 1985, p. 70.

²⁰ R. Barilli, *Salvo*, exhibition catalogue, Milan, Rotonda di via Besana, December 1987 - January 1988, p. 13.

²¹ G. Simmel, in J. Starobinski, *La scoperta della libertà 1700-1789*, Editions d'Art A. Skira, Geneva, 1964.

²² C. Garboli, *Falbalas*, Garzanti, Milan, 1990, p. 26.

²³ G. Scarpetta, *L'artificio-estetica del XX secolo*, Sugarco, Milan, 1988, p. 36.

²⁴ F. Alinovi, *L'arte mia*, cit., p. 47.

²⁵ R. Pierantoni, *L'occhio e l'idea, fisiologia e storia della visione*, Boringhieri, Turin, 1981, p. 117.

²⁶ *On the subject of kitsch*, see H. Broch, *Il kitsch*, Einaudi, Turin, 1990; the chapter *Riflessioni sul kitsch*, pp. 131-142, in G. Scarpetta, *L'artificio...*, cit.; A. Moles, *Il kitsch. L'arte della felicità*, Officina, Rome, 1979; G. Dorfles, *Il kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milan, 1968.

²⁷ M.T. Roberto, in "Flash Art", n. 161, Milan, April-May 1991, pp. 154-155.

²⁸ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milan, 1989, p. 63.

LA BIBLIOTECA DI SALVO
SALVO'S LIBRARY

Giuseppe Pontiggia

Una mattina del maggio 1983 ricevo da Torino una lettera: "Egregio Sig. Pontiggia, certi amori, si sa, non solo non sono ricambiati, ma nemmeno mai dichiarati; io elimino questa seconda ipotesi inviandole questo, fresco di stampa, mio catalogo. Mi piace immaginare che l'interesse, l'emozione, che ho provato per i suoi scritti, Lei li possa provare per i miei quadri. Salvo."

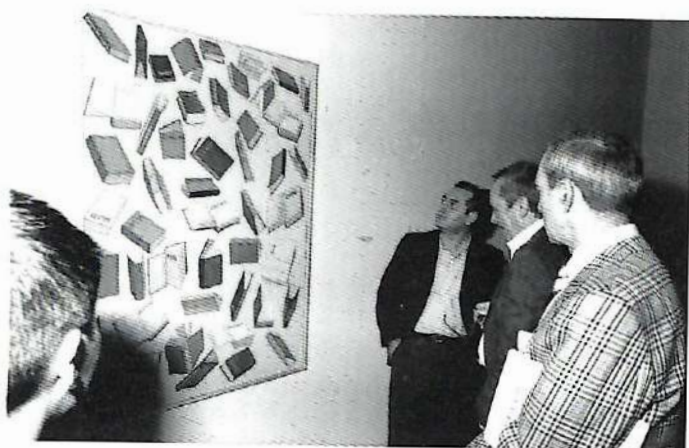
Non so chi sia Salvo, sfoglio il catalogo della sua mostra, che si tiene a Lucerna e a Lione tra l'aprile e il settembre. In copertina c'è un corridore ciclista che pedala con concentrazione caparbia in pianura, contro uno sfondo di montagne. Mi ricorda la pittura naïve, ma qualcosa la supera, una strana energia insieme dinamica e bloccata. Però queste sono riflessioni posteriori, le faccio adesso mentre sto scrivendo, allora avevo una reazione abbastanza confusa; il momento in cui avviciniamo per la prima volta un autore non è affatto così limpido e trasparente come ci piace inventare nella memoria. Il nuovo scatena violento quanto occulte difese, ci insidia su quel punto cui teniamo di più, il senso della continuità, compresi coloro che fanno della discontinuità il loro piccolo porto. Né il consenso, quando c'è, assume mai quella perentorietà enfatica che è tipica delle adesioni più immaginate che vissute e che non a caso è giudicata con diffidenza da chi è più attento al problema. Semmai si accompagna a una certa resistenza, a una perplessità divisa tra attrazione e dubbio. Nel caso di Salvo le cose erano complicate dalla lettera. Il suo consenso era espresso nei modi più



Pontiggia rimane colpito da *Ciclista*, un dipinto di Salvo del 1982 riprodotto sulla copertina del catalogo della personale di Lucerna nell'aprile 1983, poi trasferita a Lione.

Pontiggia was struck by the painting Ciclista, which Salvo did in 1982. It was reproduced in the cover illustration of the catalogue to the April 1983 solo exhibition held in Lucerne and later in Lyon.

One morning, in May of 1983, I received a letter from Turin: "Dear Mr. Pontiggia: Some loves, it is known, not only are not requited, but they are not even declared; I am eliminating this second hypothesis by sending you this, fresh off the press, my catalogue. I would like to think that you might experience with my paintings the same interest, the emotion, that I experienced when I read your writings. Salvo." I did not know who Salvo was; I browsed through the



All'inaugurazione della personale a Nîmes nell'aprile 1988 Salvo è accanto a Robert Calle, direttore del Musée d'Art Contemporain, davanti a *48 poets* del 1975.

*Salvo is shown here at the inauguration of the solo exhibition in Nîmes in April 1988, alongside Robert Calle, director of the Musée d'Art Contemporain. Behind them is *48 poets*, a work of 1975.*

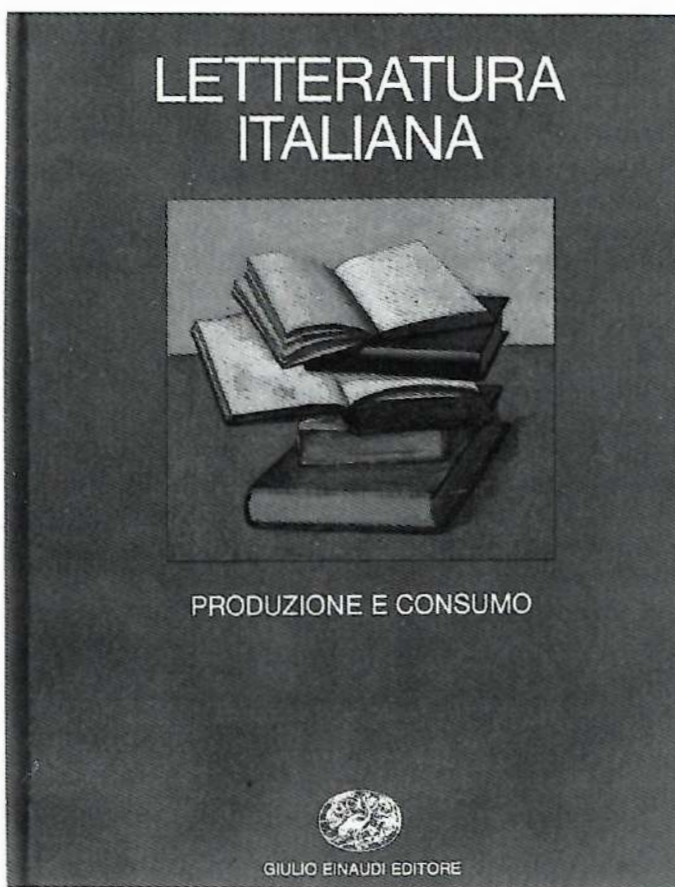
semplici e più persuasivi ("l'interesse, l'emozione", che cosa può augurarsi di più un autore?) e avrei voluto ricambiarlo; ma questo mi rendeva ancora più guardingo. Fortunatamente alcune opere mi colpivano; certi paesaggi urbani notturni, di un realismo fiabesco, certi paesaggi di un esotismo familiare, che accostavano cubi e minareti, flora mediterranea e piante di mostruosa vitalità, capaci di viluppi tentacolari quanto dominati dalla simmetria e dall'ordine; e soprattutto le rovine dei templi greci, senza elegie archeologiche e caducità degli antichi imperi, ma un'estasi incontaminata del presente tra albe acriliche e tramonti visionari.

Lunghe passeggiate per Torino alla ricerca di librerie anticharie. Sono questi i miei primi incontri con Salvo. Ho scoperto, attraverso prima le lettere poi le telefonate, il suo interesse maniacale per i libri. Ritrovo nei suoi occhi cupidi, luccicanti, mentre sfoglia rapidamente un libro estratto dallo scaffale, lo sguardo concentrato e mobile, irrequieto e fulmineo del vizio che ci unisce. Soppesa il volume, lo accarezza, si informa sul prezzo, mercanteggia, in modi amichevoli e cordiali, quasi per salvare una tradizione di competenza e di rapporti. Come tutti i bibliomani, cerca di porre argini alla follia, ma non è facile. Ha allargato il suo appartamento per accogliere altri libri e può concedersi acquisti che prima eludeva. Gli parlo di un limite che si può introdurre nell'acquisto dei

catalogue of his exhibition, which was held in Lucerne and in Lyon between May and September. On the cover, there was a cyclist pedalling with stubborn concentration across the plains, against a backdrop of mountains. I recall the naive painting style, but something else overpowered it: a strange energy that was at once dynamic and restrained. But this is hindsight – it comes to me now as I write; at the time, my reaction was rather confused. The instant in which we approach for the first time an artist is not at all as we like to imagine it in retrospect. The new unleashes defenses that are as violent as they are concealed, and it undermines us precisely in that point which we hold so dear: the sense of continuity, even for those who have taken harbour in discontinuity. And even approval, when it exists, never assumes the degree of emphatic peremptoriness typical of endorsement that is more imaginary than experienced, and which – it is no coincidence – is regarded with diffidence by those who pay closer attention to the problem. If anything, it is accompanied by a certain resistance, by a perplexity divided between attraction and doubt.

In Salvo's case, the letter complicated things. His approval was expressed in the simplest and most beguiling way ("the interest, the emotion", what more could an author hope for?), and I would have liked to reciprocate it; but this made me even more wary. Fortunately, some of the works struck me: certain nocturnal urban landscapes of a fable-like realism; certain landscapes of a familiar exoticism, juxtaposing cubes and minarets, Mediterranean flora and plants of a monstrous vitality, capable of tentacular tangles though dominated by symmetry and order; and above all the ruins of the Greek temples, without elegies to archaeology and the fleetingness of the ancient empires, but with an uncontaminated ecstasy of the present, between acrylic dawns and visionary dusks.

Long walks through Turin in search of antique book dealers: these were my first encounters with Salvo. I discovered, at first through letters and later through phone calls, his mania for books. As he quickly leafed through a book pulled off the shelves, I saw in his dark, glittering eyes the concentrated and mobile gaze, restless and flashing, of the vice that we have in common. He weighed the volume in his hands, he caressed it, he inquired about the price, he haggled in a friendly, cordial way, as if to safeguard a tradition of competence and relations. Like all booklovers, he sought to stem his mania, but it was not easy. He enlarged his apartment to



Cinque libri, un dipinto del 1980 che simboleggia la passione di Salvo per la biblioteca, è scelto per la copertina del secondo volume di *Letteratura italiana* edito da Einaudi nel 1983.

Cinque libri is a painting of 1980 which represents Salvo's love of books. It was chosen for the cover illustration of the second volume of *Letteratura italiana*, published by Einaudi in 1983.

libri, un prezzo che oso definire idealmente "equo": quando un libro, per l'esosità del venditore o la congiura delle circostanze, lo supera di almeno il 20 per cento, rinunciamoci. Scuote la testa: "È un problema solo di disponibilità." Cerco di parlare di autocontrollo. "È solo un alibi. Se guadagni di più spendi di più." Scuoto anch'io la testa, gli dico che non ne sono convinto. Invece ha ragione, ma lo constaterò solo con il tempo.

Salvo è un lettore straordinario. Anzitutto ha letto i libri di cui parla. E siccome parla di moltissimi libri, di narrativa, di poesia, di storia, da oggi all'antichità, scopro che li ha letti "tutti", per usare l'aggettivo impossibile, quello che fa sorridere i

accomodate other books, and he can now indulge in purchases that previously eluded him. I spoke to him of a limit that he can set in the purchase of books, of an ideal price that I dare define as "fair": when a book, due to the greed of the dealer or a combination of circumstances, exceeds it by more than 20 percent, we could turn it down. He shook his head, "It is exclusively a problem of means." I tried to speak to him of self-control. "It's just an alibi. If you earn more, you spend more." I, too, shook my head, and said that I was not convinced. But he was right; it was just a question of time before I realized it.

Salvo is an extraordinary reader. In the first place, he has read all the books he talks about. And since he talks about very many books, of fiction, of poetry, of history, from today to antiquity, I learned that he had read them "all", to use an impossible adjective, the one that makes bibliomaniacs smile when they hear the question of the innocents: "But have you read them all?"

Of course, Salvo buys books for another day, when he will be one hundred and twenty-four years old and he will be able to dedicate more time to his passion. To love books means to expand the future, to glimpse areas of discovery, voyages into unknown territories. The love for books is Salvo's youth, a tender enthusiasm, a luminous melancholy.

In his meanderings through books, Salvo mixes an expert's attention with the creative mobility of the inexpert. Of Italian and foreign fiction of the past three centuries, he knows a vast number of works, major and minor, about which he speaks with an astonishing richness of detail. He has upon occasion mentioned such works to people who had written about them with apparent competence and discovered how flimsy and approximative their knowledge really was. He told me how he reads deep into the night, sometimes until morning, while to his painting he dedicates above all his afternoons.

I am convinced that such fantastic voyages by Salvo play a crucial role in understanding his work, even if it is not easy to interpret.

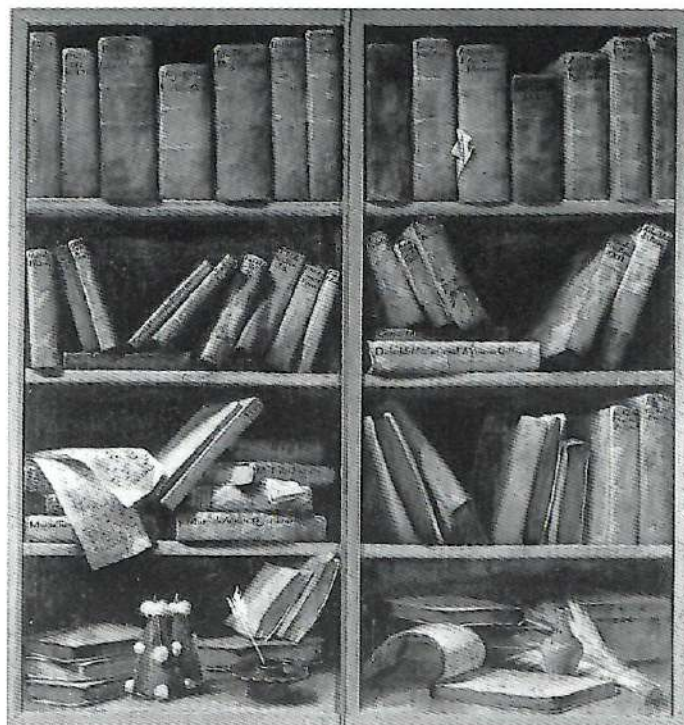
Above all, a library as vast as his own also means the possession of immense territories. I use the word possession not in the sense in which it is commonly misunderstood, especially with respect to books: mastery of the content, complete and definitive command of the text. I do not believe in this kind of possession, just as I do not believe in the symbolic

bibliomani di fronte alla domanda degli innocenti: "Ma li hai letti tutti?"

Certo anche Salvo acquista libri per il domani, quando avrà centoventiquattro anni e potrà dedicare più tempo alla sua passione. Amare i libri significa dilatare il futuro, intravedere spazi di scoperta, viaggi in terre incognite. L'amore per i libri è la gioventù di Salvo, un entusiasmo tenero, una malinconia luminosa.

Nei suoi percorsi dentro i libri Salvo unisce l'attenzione dello specialista alla mobilità inventiva di chi non lo è. Conosce, della narrativa italiana ed europea degli ultimi tre secoli, un numero sterminato di opere maggiori e minori, di cui parla con impressionante ricchezza di dettagli. Gli è accaduto anche di accennarne a persone che ne avevano scritto con apparente competenza e di constatare quanto fosse labile e approssimativa. Mi racconta che legge fino a notte inoltrata, a volte fino al mattino, mentre alla pittura dedica soprattutto il pomeriggio.

Sono convinto che questi viaggi fantastici di Salvo abbiano un'importanza decisiva, anche se di decifrazione non agevole, per capire la sua opera. Anzitutto una biblioteca così ampia come la sua significa anche possesso di immensi territori. Uso la parola possesso non nel senso in cui comunemente viene fraintesa, soprattutto in rapporto ai libri: di dominio sul contenuto, di padronanza compiuta e definitiva del testo. Non credo a questo genere di possesso, così come non credo ai significati simbolici del verbo possedere quando, in accezione erotica, viene seguito, come complemento oggetto, da una persona. Niente di meno stabile e definito di tale "possedere". Quando parlo di possesso di una biblioteca intendo presenza fisica dei libri, che finisce per tradursi, in chi li ha scelti, in una presenza spirituale, capace di esercitare un'azione invisibile quanto tenace su chi vive con loro. Ma in Salvo, che questi libri li legge fino in fondo, la presenza diventa esperienza, memoria, ritrovamento, associazioni, analogie. E anche lucidità critica, consapevolezza personale, ironia come distanza tra l'opera e le sue ambizioni, tra desiderio e appagamento. E anche autoironia, a dispetto – ma direi a conferma – di quella idea grandiosa delle possibilità aperte alla propria ricerca che dettava a Salvo l'epigrafe giovanile "Io sono il migliore" e faceva trasparire il suo autoritratto in quello di pittori famosi.

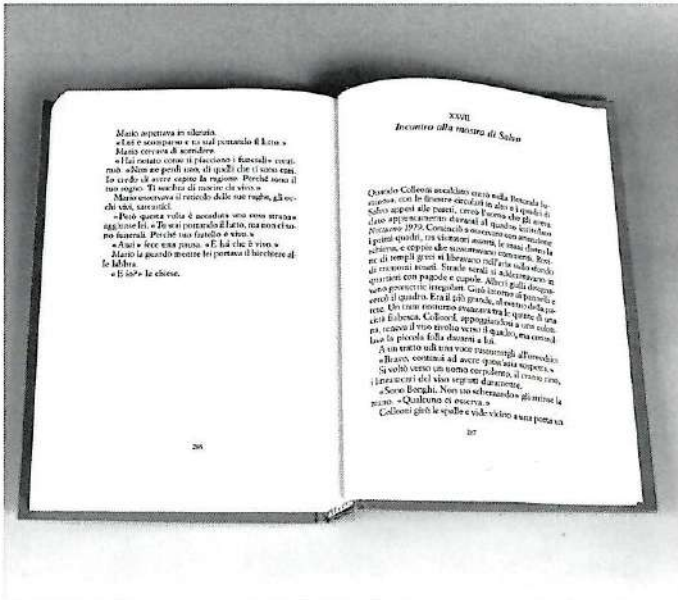


Giuseppe Maria Crespi, *Biblioteca musicale*, 1720 c. Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.



Una natura morta con libri e candela accesa dipinta da Salvo nel 1980. Collezione privata (courtesy Art & Project, Amsterdam).

A still life with books and a lit candle which Salvo painted in 1980. Private collection (courtesy Art & Project, Amsterdam).



Nel 1989 Pontiggia dedica a Salvo un capitolo del romanzo *La grande sera* ambientandolo in una sua mostra.

*In 1989, Pontiggia dedicated a chapter of his novel *La grande sera* to Salvo. In it, the setting for the action is one of Salvo's exhibitions.*

Dietro le semplificazioni della sua pittura c'è una coscienza analitica del passato, una sapienzialità silenziosa alimentata dalle fonti dirette della tradizione. L'ingenuità apparente di Salvo è il frutto di una conquista instancabile, è quella del maestro che ha appreso la semplicità, non di chi ha imparato a eludere la complessità. Proprio la circolarità di questo orizzonte consente a Salvo una spregiudicatezza e una libertà di movimento che nella nostra epoca sono rare. Non ha la superstizione cronologica della pittura. Una sera, in una strada di Torino, mi ha detto: "Perché dovrei scegliere i moderni? Io scelgo i migliori." Di questi, anche in futuro, Salvo farà parte.

meanings of the verb "to possess" when, in erotic contexts, it is followed by a person's name as the direct object. There is nothing less stable and definitive than such a kind of "possession". When I speak of possession of a library, I mean physical presence of the books, which ends up translating, for whoever has chosen them, into a spiritual presence capable of exerting an influence as invisible as it is powerful on whoever lives with them. But in Salvo, who has read every last page of these books, the presence becomes experience, memory, recognition, associations, analogies. As well as critical acuity, personal awareness, irony as the distance between the work and his ambitions, between desire and gratification. There is also self-irony, in spite of or should I say, in confirmation of that grandiose idea of his own possibilities which suggested to Salvo the youthful epigraph "I am the best," and the superimposition of his self-portrait over those of famous painters.

Behind the simplification of his paintings, there is an analytical awareness of the past, a silent knowledgeability nourished by the direct sources of tradition. Salvo's apparent ingenuity is the fruit of an enduring triumph; it is that of the master who has learned simplicity, not of someone who has learned to avoid complexity.

It is precisely the circularity of this horizon which permits Salvo an irreverence and a freedom of movement that in our times are rare. He does not have chronological biases about painting. One evening, walking along the streets of Turin, he said to me, "Why should I choose the moderns? I chose the best." Salvo belongs among these, and will in the future as well.

"IL TEMPO COME CRITERIO DEL GIUDIZIO..."
"TIME, AS A CRITERION OF JUDGEMENT..."

Paul Maenz

Salvo, mio caro!

"Il miracolo è illogico. Il 'logico' è il miracolo!" hai scritto. E anche: "Il tempo, come criterio del giudizio, non è rimpiazzabile." Naturalmente pensavi all'arte, non alla storia della nostra amicizia. Ma non si potrebbe applicare tranquillamente questa affermazione anche al cammino che abbiamo percorso in vent'anni di lavoro insieme? Considera oggi questo un saluto e un ringraziamento.

Come sottrarre il ricordo al patetico, al sentimentale? Tanto più se questo ricordo è unito ad ammirazione e affetto? Probabilmente non è assolutamente così, ma va bene ugualmente. Ciò nonostante il nostro rapporto poggiava su basi piuttosto prosaiche: Robert Barry, uno dei grandi concettuali americani e, a modo suo, un mago come te, mi parlò di te per la prima volta quando, nella primavera del 1971, arrivò a Colonia da Torino: "Completamente pazzo, molto interessante. Forse vorrai conoscerlo..."

E dato che le migliori antenne di un giovane gallerista sono i suoi giovani artisti, subito dopo, nel giugno 1971, abbiamo diviso qui, con la tua prima mostra, "il pane dei primi anni". Ricorderai che allora si andava diffondendo in tutta Europa come modello un nuovo tipo povero di galleria, ridotta radicalmente al minimo ma con un fervore ascetico. Tra pareti di un bianco luminoso fede e ambizione erano una forza tranquillizzante, in grado di muovere montagne immaginarie.

My dear Salvo!

"A miracle is illogical. The 'logical' is the miracle!" you wrote. And: "Time, as a criterion of judgement, isn't replaceable." Of course, you had art in mind, and not the history of our friendship. But couldn't this statement just as easily apply to our twenty years of work together?

Think of this today as a greeting and as an expression of thanks.

How to rescue memories from the pathetic, from the sentimental? All the more so if the memory is mixed with admiration and warmth? It is probably not at all like this and is not so bad after all.

Nevertheless, our relationship rested on rather prosaic foundations: Robert Barry, one of the great American conceptualists and, in his own way, a wizard like you, mentioned you to me for the first time when, in the spring of 1971, he arrived in Cologne from Turin:

"Completely crazy, very interesting. Maybe you want to get in touch." And since the best antennae for a young gallery owner are his young artists, immediately afterwards, in June of 1971, we shared here, with your first exhibition, "the bread of the early years".

You probably remember how in those years, in all of Europe, a new kind of alternative gallery was taking hold as a model, radically stripped to the minimum, but with an ascetic fervour. Between luminous white walls, faith and ambition were a calming force, able to move imaginary mountains. Clearly, they were our mountains, not the weight of the world. (By the way, I wonder if with the sleepless nights of then, we



Paul Maenz ha tra le mani una copia di *Della Pittura* in una fotografia scattata all'inizio degli anni Ottanta. Dietro, *Benedizione di Lucerna* di Salvo datata 1970 (courtesy Paul Maenz, Colonia).

Paul Maenz holds a copy of On Painting in a photograph snapped at the start of the eighties. In the background, Benedizione di Lucerna, by Salvo, dated 1970 (courtesy Paul Maenz, Cologne).

Beninteso: le nostre montagne, non il peso del mondo. (Tra l'altro: naturalmente ci si chiede se con le notti insonni di allora ci siamo effettivamente meritati i sogni piacevoli di oggi. Chissà!)

Sì, dal desiderio – che da solo non bastava – è nata l'azione, e nel nostro caso una serie di dieci e più mostre insieme. Sorprendente. E ce n'è stata forse una sola superflua?

Eppure tu avevi fama di essere particolarmente difficile, almeno presso i colleghi italiani. Ma che cosa volevano loro? Mi ha sempre colpito la tua lealtà nei confronti della tua opera; che cosa si potrebbe desiderare di più da un artista? L'opera

earned the pleasant dreams of today. Who knows! Yes, from desire – which alone was not enough – was born action, and in our case, a series of ten or more exhibitions together. Surprising. And perhaps only one of them was superfluous?

And yet you were known for being particularly difficult, at least among my Italian colleagues. But what did they want? I have always been struck by your loyalty with respect to your work; what more could one ask of an artist? One's work before everything. Why else should one dedicate one's life to it?

And then you were supposed to be presumptuous: "I am the best!" They were not there, in 1977, when we had to look for you after the public had so vigorously applauded! Zdenek Felix had just introduced with an important speech your first real exhibition at the Essen museum, which at the same time marked the start of his career as the new director. The hero of the day had disappeared, in flight from the adulation. I found you under the staircase, in search of refuge as if during an air raid.

I know that you have always been sure of your art, and, in effect, there is security in it. But praise in your presence has always embarrassed you. I don't think that it is so much the embarrassment of the modest as the shyness of someone who has been ostracised. But where does the tangibility of art begin, and where does it end? At what point is there a break in the clouds behind which looms the mystery that gives life to art? Every time I went to Turin to see your latest works – in the heat of pursuit, nervous and sometimes even armed with wrapping paper, string and the free space for shipping the booty overnight to the other side of the Alps – you followed me with an inquisitive gaze, your shoulders raised and your arms spread open in a gesture of apology, as if to say, "I couldn't do anything more or anything better." And Cristina set the table for dinner, which was always abundant, even in times when truly there was nothing to squander, while little Norma openly flirted with the young, blond foreigner. Everybody wore an expression of serenity on their faces, and it was almost always sunny outside; there was only the present and the good life.

It must be said, however, that it was not an idyll that held us together, but art and our ambitions. And sometimes we even quarreled (but never over money!). Gerd de Vries, my partner in the gallery and in whose apartment you always stayed when you visited Cologne, has never forgotten how, in the course of a long night, when he finally managed to reason you out of, or at least weaken, your point of view, your



prima di tutto. Perché altrimenti uno dovrebbe dedicarle la propria vita?

E poi tu saresti presuntuoso: "Io sono il migliore!" Loro non c'erano, nel 1977, quando ti abbiamo cercato dopo che il pubblico aveva applaudito forte! Zdenek Felix aveva appena inaugurato con un grande discorso la tua prima vera mostra, al Museo di Essen, che al tempo stesso segnava l'inizio della sua carica di nuovo direttore. L'eroe del giorno era scomparso, in fuga dalle adulazioni. Ti ho trovato sotto le scale, in cerca di un rifugio come durante un bombardamento aereo. So che sei sempre stato sicuro della tua arte, e in effetti in essa c'è sicurezza. Ma un elogio in tua presenza ti ha sempre imbarazzato. Penso che non sia tanto l'imbarazzo del modesto, quanto la timidezza di chi è scacciato. Ma dove ha inizio, dove ha fine la tangibilità dell'arte? In quale punto si squarcia il velo dietro al quale domina il mistero di cui l'arte vive?

Ogni volta che venivo a Torino per vedere le tue nuove opere – in piena febbre della caccia, in tensione, talvolta persino con carta da pacchi, spago e spazio libero per il carico allo scopo di portare il bottino al di là delle Alpi ancora nottetempo – mi seguivi sempre con uno sguardo interrogativo, le spalle sollevate e le braccia aperte in un gesto di scusa, come per dire: "Non ho potuto fare niente di più né di meglio." E Cristina apparecchiava la tavola per il pranzo, sempre abbondante, anche in tempi in cui davvero non c'era da scialacquare, mentre la piccola Norma civettava apertamente con il biondo giovanotto straniero. Sulle facce di tutti c'era un'espressione di serenità, c'era quasi sempre il sole, c'era solo il presente e una bella vita...

Bisogna dire però che non ci teneva uniti un idillio, ma l'arte e le nostre aspirazioni.

E litigavamo anche (mai tuttavia per denaro!). Non l'ha dimenticato nemmeno Gerd de Vries, mio partner nella galleria, nel cui grande appartamento alloggiavi durante i tuoi soggiorni a Colonia. Quando, nel corso di una lunga notte, riusciva finalmente ad annullare razionalmente o a fiaccare le tue argomentazioni, le tue prime parole il mattino successivo erano invariabilmente: "No, non hai ragione perché..." E la sera dopo tutto ricominciava da capo. Questo scambio di colpi tra "zone climatiche spirituali" divergenti sfociava però sempre in un risultato molto bello, una raccolta delle tue argomentazioni: il libro *Della pittura* che



Il Trionfo di San Giorgio (da Carpaccio) del 1774 e un'Italia sono riconoscibili in una sala del Museum Folkwang di Essen dove si tiene una grande retrospettiva di Salvo tra il gennaio e il marzo 1977.

The Trionfo di San Giorgio (da Carpaccio) of 1774 and an Italia may be distinguished in a room of the Essen Museum Folkwang, where an important retrospective exhibition of Salvo's works was held from January to March 1977.

first words the morning after were invariably, "No, you are not right because..." And the evening after, everything started all over again. This exchange of blows in divergent "spiritual climatic zones" yielded a wonderful fruit, however: a collection of your arguments in the volume On Painting, which Gerd and I got published and which I admire as much today as yesterday because it is primarily made up of questions.

I am taking up your time when I should instead be letting you pace through your cage of excursions between the library and your easel. Let me just say once again that it has been great to follow you! It has been a fine trip. You taught us to carve out our space after the expulsion from "Paradise" – Sicily / art before modernity – and that the constructive path of all anarchy leads to the confused reality of the tumultuous road to the concrete unreality of a self-determined zone of silence; you taught us that the conventional art media and the prospect of their long history protect the gaze from overrating the present and that it is only and always the element of simplicity – so difficult to represent and to create – that upholds freedom (what a scandal it was to paint a picture at the start of the 1960s! Met with contempt and a sort of exclusion from art history by the critics of the time. But, luckily, art makes its own laws and: "Time, as a criterion of judgement...").



Colonia, Galerie Paul Maenz, gennaio-febbraio 1981. Georg Baselitz davanti a *Lampioni* del 1980, un dipinto di Salvo oggi in collezione FER a Laupheim.

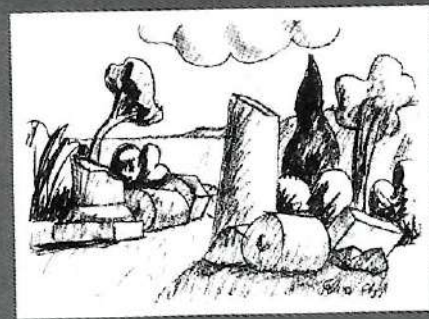
Cologne, Galerie Paul Maenz, January-February 1981. Georg Baselitz and, in the background, Lampioni, a painting done by Salvo in 1980, today part of the FER collection in Laupheim.

Gerd e io abbiamo potuto pubblicare e che oggi io amo come allora perché è fatto soprattutto di domande.

Rubo il tuo tempo e dovrei invece lasciarti vagare nella tua gabbia di brevi tragitti tra biblioteca e cavalletto. Lasciami solo dire ancora una volta che è stato bello seguirti! È stato un buon cammino. Ci hai insegnato a ritagliare il nostro spazio dopo la cacciata dal "Paradiso" – la Sicilia / l'arte prima della modernità –; che il cammino costruttivo di ogni anarchia porta dalla realtà confusa della strada chiassosa alla irrealtà concreta di una zona silenziosa autodefinitasi; ci hai insegnato che i mezzi convenzionali dell'arte e la prospettiva della loro lunga storia proteggono da sopravvalutazioni lo sguardo sul presente e che è solo e sempre il semplice, così difficile da rappresentare e da creare, l'elemento che mantiene la libertà (che scandalo, all'inizio degli anni Settanta, dipingere un quadro! Ricambiato con odio e con una sorta di esclusione dalla storia dell'arte da parte della critica di allora. Ma per fortuna l'arte si crea le proprie leggi e: "Il tempo, come criterio del giudizio..."). Oggi si guarda quasi soltanto alla tua pittura e quel che hai fatto prima diventa sempre più

Salvo

SALVO
PAUL MAENZ
KÖLN



1984

Al tema delle "rovine" è dedicata la personale che si tiene a Colonia alla Galerie Paul Maenz tra il dicembre 1984 e il gennaio 1985.

The solo exhibition held in Cologne at the Galerie Paul Maenz from December 1984 to January 1985 was dedicated to the theme of the "ruins".

Today, people look almost exclusively at your painting and what you did before them has become increasingly an "antecedent fact". Maybe it's right like this. But don't we underrate it? Surely, your intuition let you take a giant step forward when, at the start of the 1960s your first paintings came to be. (How surprising it is to see all this from a present-day point of view; to break the paradigm of the present, the aesthetic/content-oriented "conventions" of arte povera and conceptual art using the traditional media paintbrush and canvas already several years before any of us became aware of it as a new ism! What a paradox: to avoid new conventions by using the media of the old conventions! An avant-garde act of the very best sort...)

Nevertheless, this does not diminish the importance of your marble panels, your photographs, the books or the neons. In their fixity, uniqueness and intensity,



“antefatto”. Può darsi che sia giusto così. Ma non lo sottovalutiamo? Sicuramente la tua intuizione ti ha fatto fare un enorme passo avanti quando, all’inizio degli anni Settanta, sono nati i tuoi primi dipinti. (Come è sorprendente vedere tutto ciò da un’ottica attuale: rompere il paradigma del presente, le “convenzioni” estetiche/contenutistiche di arte povera e arte concettuale con i mezzi della tradizione, pennello e tela, già alcuni anni prima che noi tutti ne acquistassimo consapevolezza come di un nuovo ismo! Che paradosso: sottrarsi a nuove convenzioni con i mezzi della vecchia convenzione! Un atto d’avanguardia nel senso migliore...)

Ciò nonostante, questo non sminuisce l’importanza delle tue tavole di marmo, delle tue foto, dei libri o dei neon. Nella loro fermezza, inconfondibilità e intensità queste opere sono, malgrado la loro natura enigmatica, commenti chiaramente leggibili e soprattutto autentici. Inoltre costituiscono la base attuale, conflittuale, dalla quale hai potuto staccarti verso il prosieguo della tua attuale “orbita artistica”. (Si pone una strana corrispondenza biografica: il percorso che hai seguito dall’anarchia politica verso il perimetro della Torino borghese-moderata di piazza Vittorio Veneto dove, in una sorta di “disciplina magrittiana”, a un dipinto ne segue risolutamente un altro, mentre il loro autore rimane quasi invisibile...)

Caro Salvo, possiamo pensare che continuerà così? Ma come puoi saperlo! Il mio affetto per te non dipende comunque dal fatto che io ne sia proprio sicuro: indipendentemente dalle forme con cui ci apparirà la tua arte, è così, come ha detto recentemente in proposito Max Faust: “Bellezza, questo è il centro dell’opera, bellezza irreale, che diventa visibile nella pittura e al tempo stesso non si limita alla pittura. È lo sguardo sul mondo che in essa scopre la bellezza.”

Speriamo, ancora per molto tempo.



A partire dal 1971 Salvo tiene dodici personali nella Galleria di Paul Maenz a Colonia. *Tricolore* del 1973 è l’opera che figura sull’invito dell’ultima mostra della lunga serie, tra il gennaio e il febbraio 1989.

Starting in 1971, Salvo held twelve solo exhibitions at the Galerie Paul Maenz in Cologne. Tricolore, of 1973, is the work featured on the invitation to the last exhibition of the long series, held from January to February 1989.

these works are clearly legible, despite their enigmatic nature, and above all authentic. Moreover, they constitute the real, conflict-ridden foundation from which you were able to break away, heading towards the course of your present “artistic orbit”. (A strange biographical coincidence arises: the path that you followed from political anarchy to the fringes of bourgeois moderation of Piazza Vittorio Veneto in Turin where, with an almost “Magrittian discipline”, one painting is resolutely followed by another, while their author remains almost invisible...)

My dear Salvo, dare we think that it will continue like this? But how should you know? My fondness for you in any case doesn’t depend on the fact that I am certain that it will. Independently of the forms that your art will take, it is as Max Faust recently said: “Beauty, this is the core of the work, unreal beauty, which becomes visible in the painting and at the same time does not restrict itself to the painting. It is the gaze upon the world that discovers the beauty in it.” For a long time to come, it is to be hoped.

Two panel

LA PITTURA: "DUE O TRE COSE CHE SO DI LEI"
PAINTING: "TWO OR THREE THINGS I KNOW ABOUT IT"

Intervista di Luigi Meneghelli a Salvo
An Interview with Salvo by Luigi Meneghelli

Suscita sempre qualche sospetto un artista che scrive. Parla di sé, dell'opera o addirittura d'altro? Cerca la ragione (la chiave magica) del suo fare o ragiona tout court sul fare arte? I dubbi aumentano quando un pittore come Salvo scrive un breve trattato che sembra fare il verso ai tanti trattati, diari, itinerari di lavoro sul tema Della Pittura (da quello dell'Alberti a quello del Dürer, a quello di Rubens ecc.), ma che poi nel sottotitolo scarta bruscamente nei territori della filosofia, nell'Imitazione di Wittgenstein. Si tratta dunque di un pensiero che si attarda sull'"ossario delle forme", sull'uso delle materie, sulla storia delle immagini, o si tratta invece di un pensiero che ha l'inquietudine della ricerca del filosofo viennese? Si tratta di adottare il metodo wittgensteiniano che procede per "interrogazioni retoriche", giochi linguistici, aforismi fulminanti, o si tratta invece di realizzare un "calco" neppure troppo mascherato delle Osservazioni sui colori o dei Pensieri diversi? L'obiettivo di Wittgenstein è quello di mettere in forse il linguaggio, di smontare i saperi, di riscoprire e portare alla luce quello che si sa, quello che è ovvio ma che non riusciamo più a vedere perché ci circonda. Qual è l'obiettivo di Salvo quando affronta (nel libro) argomenti che ci investono tutti i giorni, come il valore dell'arte, la bellezza ecc.?

Personalmente sono contrario all'uso di queste parole. Sono parole di cui tu puoi mostrare unicamente l'oggetto. Puoi dire solo che un film è bello, che un libro è bello. Per quanto riguarda il giudizio: ogni persona ha un suo metro di misura, ha dei suoi canoni interiori.

An artist who writes always arouses some suspicions. Do you discuss yourself, your work, or something else? Do you seek the reason (the magic key) for your activity or do you describe making art tout court? The skepticism mounts when a painter the likes of Salvo writes a brief treatise that seems to imitate many other treatises, diaries and manuals on the theme of *On Painting* (ranging from the one by Alberti to Dürer, Rubens and others), but then in the subtitle swerves sharply into the field of philosophy: *In the Style of Wittgenstein*. Is it a meditation that lingers over the "ossuary of the form", the use of materials, the history of images, or is it instead a meditation that reflects the restlessness of the Viennese philosopher's studies? In it, did you adopt Wittgenstein's method, which proceeds by "rhetorical questions", word play and astounding aphorisms, or did you merely wish to make a not very veiled copy of his *Observations on Colour* or *Some Thoughts*?

Wittgenstein's aim was to cast doubt on language, to explode knowledge, to rediscover and bring to light what is known, what is obvious, but which we no longer see because it is all around us. What is Salvo's aim when he faces issues (in his book) that affect us every day, such as the value of art, of beauty, etc.?

Personally, I am against the use of these words. With these words, you can only show their object. You can only say that a film is good or a book is good. As far as evaluations are concerned, each individual has his own standards, his own personal canons.

C'è sempre una connessione causale tra valore e successo? L'affermazione di un'opera ne determina anche il valore?

No, il valore è qualcos'altro: è un enigma, un caso. C'è, ad esempio, uno scrittore della scapigliatura, un certo Salvatore Farina, che è stato famosissimo in vita. Ora chi lo legge più? C'è la vicenda di Sallustio, il quale arriva a scrivere *La congiura di Catilina* e *La guerra giugurtina* solo perché è costretto ad abbandonare la vita politica e a ritirarsi nei suoi Horti Sallustiani: due classici nati per una fatalità. È come trovarsi davanti a un mistero; appunto il mistero del valore.

Quanto influiscono i codici culturali nello stabilire un giudizio?

Enormemente. Anche se lo stupore che si prova davanti all'abilità della mano, davanti alla perfezione del *David* di Michelangelo, lascia senza parole. Ma lì sei stupito come davanti a un prestigiatore che sa fare cose impossibili agli altri. E forse è proprio questa impossibilità che colpisce. Io fin da piccolo avevo una particolare attitudine nel fare ritratti di assoluta rassomiglianza con il soggetto. Ciò che sbalordiva e suscitava ammirazione era proprio la rassomiglianza, il ritrovare se stessi nell'immagine. Il giudizio non nasceva certo da un'analisi sulla linea, sul disegno, anche se la mia ambizione era quella di suscitare delle emozioni al di fuori dei puri riferimenti culturali. Ma credo che un vero "classico" ti fornisca, lui stesso, questi riferimenti.

Nel paragrafo 18 del libro Della Pittura, con il tuo solito procedimento fintamente inquisitorio, ti chiedi: "Quando tu giudichi un quadro, non lo immagini accanto ad altri quadri, in un contesto di altri quadri? E non vuol dire che quei quadri [...] non sono più quadri da valutare ma quadri che valutano?" È, dunque, l'arte che già esiste a orientare il modo di definire il nuovo oggetto artistico?

Se vedo una *Venezia* di de Pisis è inevitabile che io pensi al Guardi o a Monet. O alla tradizione che ha fatto di Venezia la sua fonte d'ispirazione: a Marieschi, Canaletto, Bellotto, Caffi ecc.

E il museo può modellare il gusto? Può forgiare la coscienza critica dell'osservatore, o rischia invece di funzionare da puro luogo celebrativo (e di conseguenza da istituzione impositiva)? Intanto bisogna distinguere tra un museo immaginario, personale, e un museo reale.

Is there always a causal relationship between value and achievement? Does the success of a work also determine its value?

No, value is something else: it is an enigma, a fluke. For example, there was a writer of the Scapigliatura movement, Salvatore Farina, who was very famous during his lifetime. But now who has ever read his works? There is Sallustius who ended up writing *De coniuratione di Catilinae* and *Bellum jugurthinum* only because he was forced to abandon politics and retire to his Horti Salustiani: two classics born of chance. It is like finding yourself before a mystery: the mystery of value.

How much do cultural standards have to do with making judgements?

A great deal. Even though the skill in workmanship, the perfection, of Michelangelo's *David* amazes you, leaves you speechless, you are amazed in the same way that you are by a magician who knows how to do things that are impossible for others. Maybe it is precisely this impossibility that is striking. Even when I was a child, I was particularly good at doing portraits that really looked like their subjects. What amazed and excited admiration was the resemblance, the recognition of oneself in the image. This judgement was certainly not based on an analysis of the line, the drawing, even if my ambition was to stir up emotions outside of the pure cultural references. But I believe that a true "classic" gives you these references automatically.

In paragraph 18 of your book *On Painting*, you ask yourself in your usual mock inquisitorial style: "When you judge a painting, don't you imagine it next to other paintings, in a context with other paintings? And doesn't it mean that these paintings [...] are no longer paintings to value, but paintings which are worth something?" Does this mean that art that already exists is what guides us in defining the new art object?

If I see one of de Pisis's *Venezias*, inevitably I think of Guardi or Monet. Or about the tradition that made Venice its source of inspiration: Marieschi, Canaletto, Bellotto, Caffi, etc.

And can the museum shape tastes? Can it forge the critical awareness of the observer, or does it instead risk acting purely as a site of celebration (and therefore as an institution which imposes standards)?

First of all, you have to distinguish between a



In quest'ultimo molti quadri rimangono sommersi, cancellati. Ricordo un Baschenis alla Galleria Sabauda di Torino: vent'anni fa era nei fondi di magazzino, ora fa bella mostra di sé in una sala del museo. Ci sono addirittura delle liste di quadri da salvare prima d'altri, in caso di calamità naturali (e questo ti dice come esista davvero una classifica dei valori). Ma i quadri che continuano a restare occultati, come possono accrescere le mie possibilità di giudizio?

Gillo Dorfles ha parlato di "oscillazioni del gusto", sottolineando le trasformazioni stilistiche e percettive delle varie epoche...

Questo si può rilevare anche tra bozzetto e lavoro compiuto. Con Rubens, Constable (al di là dei tanti piccoli progetti), conta l'opera finita. Poi con l'impressionismo vengono avanti pittori dalla pennellata libera, sciolta, solamente abbozzata. Fontanesi ha avuto successo proprio con dei quadri realizzati a macchia scura, essenziale, sintetica.

Ma, al di là di tutto, nell'opera non permane una condizione mentale (che la struttura e la fa significare)?

Per me l'opera è come una frase. L'ho scoperto da certi lapsus: mi sono accorto che la frase è sempre pensata per intero, prima di essere detta. Capita di esprimere l'ultima parola di una proposizione prima di aver espresso quella di mezzo. E questo dimostra che la frase c'è già tutta nell'idea. Non può essere diversamente.

E può esserci pensiero, riflessione anche nella pittura di gesto?

Anche lì c'è sempre uno schema, un modo di incrociare il colore, di voler realizzare uno spessore.

In che rapporto poni l'arte rispetto alle teorie dell'arte?

Nello stesso rapporto in cui si colloca la storia rispetto alla storiografia, oppure la realtà rispetto al tentativo del linguaggio di spiegarla. Si tratta sempre di una deformazione, di una mistificazione.

In un passo, però, affermi che "le vittorie di un artista sono i consensi che riceve". Non c'è contraddizione con quanto sostenuto finora?

I consensi non sono solo quelli dati dall'attualità. Sono anche quelli che vengono dal tempo, che hanno una proiezione storica. Giotto è un caposaldo nel mondo dell'arte da più di seicento anni e rimane tale anche oggi. Non vedo altra possibilità di giudicare realmente

personal, imaginary museum and a real one. In the latter, many paintings are buried, cancelled. I remember a Baschenis at the Galleria Sabauda in Turin: twenty years ago it was in the deepest corner of the basement. Now it is on fine display in one of the museum's rooms. There are even lists of paintings to be saved before others, in case of natural disaster (and this speaks for the real existence of a scale of values). But the paintings that continue to remain concealed, how can they enhance my judgement skills?

Gillo Dorfles discusses "oscillations of taste", pointing out the changes in style and perception from era to era...

You can also see this between the sketch and the finished work. With Rubens and Constable (apart from the many small studies), what counted was the finished work. Then, with Impressionism came painters with a free and nimble, but merely cursory, brushstroke. Fontanesi was successful with his essential, synthetic paintings done with dark patches of colour.

But, apart from all this, doesn't a mental state stay with the work (structuring it and giving it meaning)?

For me, the work is like a sentence. I discovered this through certain lapsus: I realized that the sentence is always fully thought out before it is said. Sometimes you say the last word of a clause before saying the one in the middle. This proves that the sentence is already all there in the idea. It can't be otherwise.

Can there be thought or reflection in gestural painting?

There is always some plan, even there. The way of juxtaposing the colour, of achieving a certain density.

How do you see the artist in relation to art theory? *It is the same relationship as the one between history and historiography, or between reality and the attempts of language to explain it. It is always a question of distortion, of mystification.*

But in one part of your book you say that "the victories of the artist are the approval he receives". Doesn't that contradict what you have said so far?

Approval is not only that which comes during the artist's lifetime. It can come with time, with historical perspective. Giotto has been a point of reference in the

il valore di un artista e di un'opera.

E a chi sostiene che il consenso di un'opera è legato alla sua distribuzione (e quindi a un concetto geografico, orizzontale del valore), che rispondere? Non si può mai prescindere dal tempo. Anche un oggetto di moda ha una sua diffusione spaziale; però non conosce il senso della durata.

All'interno di quest'ottica del "continuum" rilevi che "ogni buon artista si distingue dall'altro pur dipingendo lo stesso oggetto". In che cosa consiste l'oggetto e in che cosa la distinzione?

L'oggetto è il campo che sta attorno al tuo corpo: il verde, l'albero, il cielo. La distinzione è ciò che dimostra come il mistero delle cose non sia mai definitivamente definibile. Prendiamo l'immagine di una bottiglia: Rembrandt la farebbe con la luce del caminetto, Vermeer con la luce della finestra, Seurat a puntini, Cézanne a colpi di spatola, Morandi slavata, Picasso dipinta da più angolature. Ma non è detto che le proprietà della bottiglia siano così tutte svelate, esaurite. Il pittore scadente è quello realistico, fotografico, che adopera una luce sola, generica, fissa. Tu prova ad aspettare che tramonti il sole, che venga la notte, l'aurora. Qual è più la realtà della bottiglia?

Oltre che all'iperrealismo ci sono riferimenti anche alla pittura "anacronista" (all'arte del "make-up", come qualcuno l'ha definita)?

Quella non è più l'imitazione della bottiglia, ma del vecchio quadro con bottiglia. Mi piace dire che questi artisti "cucinano il pollo con le penne". Cioè non puliscono, non riducono, lasciano sempre troppe cose: una figura greca, un treno, un fiume, una donna che si affaccia da un angolo... Pur reputando, per esempio, il messaggio di Géricault grandissimo, trovo che il quadro della *Zattera della Medusa* sia eccessivo proprio per il fatto di voler rappresentare il tutto della vita e il tutto della morte. Io preferisco quadri più elementari: un cavallo, un ritratto di moro. Ritengo che per fare un buon quadro bisogna purgarlo dei significati. Il voler inserire un significato ti porta inevitabilmente nel campo didascalico, oratorio.

La tua idea di opera si fonda quindi sul mondare, sull'astrarre. Quanto pesano, in questo, le ragioni compendiarie della memoria?

Tempo fa leggevo un romanzo giallo di Cornell Woolrich che aveva tra i personaggi anche quello di una mediocre pittrice. La sua mediocrità si

world of art for more than six hundred years, and still is today. I don't see any other way to judge realistically the value of an artist or of a work.

Then what is your response to those who maintain that the approval of a work is related to its distribution (and therefore to a geographical, horizontal idea of value)?

You can never leave time out of the question. Even a fashion article has its spatial diffusion; however, it does not know the meaning of duration.

Within this perspective of the "continuum", you say that "every good artist distinguishes himself from another even while painting the same object as another". The object and the distinction – what do they involve?

The object is your physical surroundings: the greenery, the tree, the sky. The distinction is whatever demonstrates how the mystery of things may never be definitively defined. Let's take the image of a bottle: Rembrandt did it by the light of the hearth; Vermeer by the light of the window, Seurat in little dots, Cézanne in strokes of his spatula, Morandi in a pale wash, Picasso from several angles. But you can't say that all the qualities of the bottle have thus been revealed, exhausted. The second-rate painter is the realistic, photographic one who uses only one kind of light, generic and fixed. Try waiting for the sunset, for night to arrive, dawn. Which is closer to the reality of the bottle?

In addition to hyper-realism, are you also referring to "anachronist" painting (or make-up art, as someone has defined it)?

That is no longer the imitation of the bottle, but of the old painting with the bottle. I like to say that these artists "cook the chicken with its feathers". That is, they do not clean up, they do not pare down, they always leave too many things: a Greek figure, a train, a river, a woman who looks up from a corner... Though I consider Géricault's message great, I find that the painting of the Raft of the Medusa is excessive, precisely because of its attempt to represent everything about life and everything about death. I prefer more elementary paintings: a horse, a portrait of a Moor. I feel that to make a good painting, it is necessary to purge it of all meaning. The desire to introduce a meaning inevitably leads to the fields of didactics and rhetoric.

Therefore, your idea of a painting is based on



evidenziava in un dialogo col protagonista, durante il quale lei esprimeva l'urgenza di correre in spiaggia per cogliere lo straordinario tramonto del giorno. Ma non sapeva che il tempo sfugge nel momento stesso in cui si tenta di fermarlo? Non sapeva che esiste un tramonto che si vede, che non è mai il tramonto che si dipinge? La pittura deve "ricordare" tutti i tramonti di una vita e tutti i tramonti del mondo: quelli di Smirne, di Napoli, della Norvegia...

Quindi neghi la pittura dal vero, la poetica dell'istante irripetibile degli impressionisti?

Questo è un falso storico: è una leggenda. Non è mai esistito un pittore capace di riprodurre in diretta gli effetti dell'acqua o della luce: il *plein air* si dà solo come momento di abbozzo del quadro. E lo si può vedere, lo si può controllare: il quadro ha sempre un tempo di esecuzione superiore alla realtà temporale. Non ce la farai mai a rappresentare una tempesta mentre accade. Tutto finisce in studio, tutto finisce nel filtro della memoria.

Non è un caso allora che tu ci tenga a sottolineare il fatto che nessun pittore saprebbe cogliere la differenza "tra mezzogiorno e mezzogiorno e dieci"...

Non ne siamo in grado, non notiamo questo breve trapasso. Noi possiamo sapere sempre indirettamente. Favretto, a Venezia, lavorava solo un'ora al giorno ed era l'ora in cui c'era una particolare luce nel suo studio. Io di solito dipingo con la luce elettrica. Ma se inizio un quadro con la luce e poi fa buio, mi trovo di fronte a un vedere diverso: spazi che credevo di aver riempito sono vuoti e spazi che credevo vuoti sono pieni. È per questo che preferisco lo studio, con le sue luci precise, organizzate, stabili.

Ma con quale sapere ti avvicini alla tela bianca?

È come se tu prendessi un treno e sapessi che a una stazione ne segue un'altra: si tratta di un sapere che è antecedente al vedere e che lo condiziona. Se per di più ti sei letto una guida, hai un approccio tutto particolare con il luogo. Ma può succedere anche che tu scopra qualcosa mentre lavori: allora il sapere è qualcosa che viene dopo la visione.

Ti sei sempre detto contrario all'oratoria, contrario al fatto che un dipinto debba suggerire concetti, modi di pensare. Ma non c'è il rischio che così l'opera si pieghi su se stessa, diventi una pura tautologia?

paring down, abstracting. How much influence do the accumulations of memory have in this? *Some time ago, I read a detective story by Cornell Woolrich which included a mediocre painter in its cast of characters. Her mediocrity showed up in a dialogue with the protagonist in which she expressed a compelling need to run to the beach to catch the day's extraordinary sunset. But didn't she know that time flies precisely when you try to stop it? Didn't she know that there exists a sunset that you see but that is never the sunset that you paint? Painting must "recall" all the sunsets of a lifetime and all the sunsets in the world: those of Smyrna, of Naples, of Norway...*

Therefore you reject the painting of the real, the Impressionists' poetics of the unrepeatable instant?

This is an historical falsehood: it is a legend. A painter who is capable of reproducing directly from life the effects of water or of light has never existed: the plein air serves only to make a sketch of the painting. And you can see it; you can prove it: the time needed to execute a painting is always superior to the temporal reality. You'll never be able to paint a storm as it happens. Everything ends up in the studio, and everything ends up in the filter of memory.

It is no coincidence, then, that you stress the fact that no painter would be able to perceive the difference "between 12 noon and 12:10".

We aren't able to notice this brief passage. We can always know things indirectly. Favretto, in Venice, worked only one hour per day, and it was the hour in which there was a given light in his studio. I usually paint by electric light. But if I start a painting when there is light and then it gets dark, I find myself before a different way of seeing: spaces that I had believed I had filled are empty, and spaces that I believed empty are full. This is why I prefer the studio, with its precise, arranged, stable lights.

But armed with what knowledge do you approach the white canvas?

It is as if you took a train and you knew that one station was followed by another: it is a knowledge that is antecedent to the seeing that conditions it. Moreover, if you have read a guidebook, you have a quite particular approach to the place. But it may also happen that you discover something as you work; then your knowledge is something that comes after your vision.

In realtà un autore ha sempre mille intenzioni, mille manie. Dickens, per esempio, oltre al resto pensa anche a fare soldi: e allora inserisce nelle sue pagine eccessi patetici e moralistici proprio per piacere a un pubblico popolare. Poi si salva con il suo genio descrivendo per quattro pagine le foglie che volano nel vento. Lo stesso Raffaello, per compiacere i suoi committenti, fa delle Madonne sempre più dolci, sempre più attraenti. Il grande autore è quello che ha una sua ossessione: in Balzac è quella del particolare, in Pécq è quella della lista, della classificazione. Ma poi il bello è che tu ti ritrovi in questo mondo come ti ritrovi in una natura morta di Chardin. È qui il valore dell'opera d'arte, in questa verità semplice, in questo mondo quotidiano che non ha bisogno di spiegazioni, di commenti, di cerebralità.

C'è anche in te un'ossessione, un assillo che ti spinge a dipingere?

Potrei dirti pure io: il desiderio di guadagnare soldi. Ma probabilmente è qualcosa di innato. Ricordo che da piccolo ho disegnato un Capitano Miki che uccide un orso: forse era un'inconscia anticipazione dei San Giorgio. Verosimilmente ci si porta dentro come un istinto che è più forte di noi.

Il fatto di cambiare "genere", di sondare i vari soggetti dell'arte, il ritratto, la natura morta, il paesaggio ecc., rappresenta un bisogno di appropriazione onnivora del "linguaggio"?

Per rispondere ci vorrebbe l'analista. Sono tanti i motivi che ti possono spingere a mutare: può essere un desiderio di competizione, può essere la necessità personale di rinnovamento. Ma poi, se ci si pensa, anche in ciò che non cambia c'è sempre un'idea di cambiamento. Però quello che non capisco è questa necessità di analizzare, di vagliare tutto. È come voler affrontare le ombre, il pozzo scuro dell'anima, per scoprire magari che ogni vero cambiamento dipende solo dall'aspirazione a non finire mai.

Fino a che punto lo stato d'animo, l'emozione si trasferiscono nel dipinto? Van Gogh, Munch hanno parlato della tela come di un sudario delle loro disperazioni.

Può essere. Ma succede anche che autori apparentemente sereni lascino opere più inquietanti, più angoscianti. E poi L'urlo di Munch non è troppo dichiarato? Non poteva

You have always said that you are against rhetoric, against the fact that a painting must suggest concepts, ways of thinking. But isn't there the risk that the work thus folds back on itself, becomes pure tautology?

In reality, an author always has a thousand intentions, a thousand fixations. Dickens, for example, in addition to all the rest, thought about making money; thus, he introduced into his pages pathetic, moralistic excesses to please the broad public. Then his genius redeems him, and he describes for four pages the leaves fluttering in the wind. Even Raphael, to please his patrons, made ever sweeter, more attractive Madonnas. The great author is the one who has an obsession: with Balzac, it was the detail; with Pécq it was the list, classification. But then the finest thing is that you find yourself at ease in this world, just as you find yourself at ease in a still life by Chardin. Herein lies the value of the work of art, in this simple truth, in this commonplace world that needs no explanations, comments, cerebrality.

Do you, too, have an obsession, a persistent thought that spurs you to paint?

I could tell you, me too: the desire to make money. But that is probably an innate thing. I remember that when I was a child, I drew a "Capitan Miki" who kills a bear; maybe it was an unconscious anticipation of the Saint Georges. Probably we carry inside of us something like an instinct that is irrepressible.

The fact that you change "genres", that you explore the various subjects of art, the portrait, the still life, the landscape, etc., does that represent a need for omnivorous appropriation of the "language"?

It would take an analyst to answer you. There are many factors that may spur you to change: it could be the desire to compete, or a personal need for renewal. But then, if you think about it, there is always an idea of change, even in what doesn't change. But what I don't understand is this need to analyse, to examine everything so closely. It is like wishing to take on the shadows, the dark well of the soul, perhaps only to discover that every true change depends solely on the ambition to never finish.

To what degree are the state of mind, feelings, transferred into the painting? Van Gogh and Munch spoke of the canvas as the sudarium of their desperation.

Perhaps. But it also happens that apparently serene



l'artista norvegese limitarsi a tradurre il senso celando l'intenzione?

Quanto influisce sul tuo lavoro l'intervento della critica, con tutti i suoi tentativi di misurare, decifrare, codificare l'opera?

Sul mio lavoro, non molto. Sul giudizio che la gente esprime nei confronti delle cose, sì. Sono contrario all'idea di Warhol che dice che tutti possono essere famosi per un quarto d'ora. Per conseguire una fama autentica necessita la verifica del tempo.

Ma ci tieni a essere riconosciuto, ad avere un tuo stilema identificabile?

Non ci penso, anche perché non si può volerlo e averlo. Uno stile c'è o non c'è. Secondo me un autore non si pone il problema: si ritrova ad avere uno stile proprio quando meno si controlla.

Riferendoti a Raffaello, scrivi: "Qualcosa è da misurare, qualcosa non si misura più, serve a misurare."

Sì, come un metro. Tu un metro non lo misuri; lo compri e ti fidi. Penso che i corrispondenti dell'oggetto-metro, nel giudizio artistico, siano appunto *L'auriga di Delfi*, *Fidia*, il tempio greco, le piramidi ecc.

Quando vedi un palazzo moderno di New York ti accorgi quanto si è guardato alle piramidi, alle torri di San Gimignano ecc.

Ma, allora, siamo di fronte a una perdita della memoria, a un suo incessante disfacimento, o a una sorta di stratificazione, di accumulo di saperi? C'è sempre una restrizione dei dati memoriali. Quando ero ragazzo si facevano i nomi di Monet, Sisley, Pissarro ecc.: già adesso si parla solo di Monet e Pissarro: forse fra cinquecento anni basterà Monet, perché in Monet c'è già Sisley e Pissarro. Voglio dire che la memoria seleziona, sceglie i valori essenziali sui quali si costruirà il futuro.

La storia comunque evolve. Verso un progresso o una rovina? Le avanguardie storiche erano per un continuo rinnovamento. L'epoca postmoderna è per una sorta di arresto, di polverizzazione dei saperi. Il momento che stiamo vivendo produce un accrescimento delle modalità del vedere o un suo ottundimento, una sua omogeneizzazione?

Non saprei rispondere. Personalmente penso a due binari paralleli, ma con orientamenti diversi. Da una parte non credo che lo scultore più bravo

artists leave more disturbing, more anguishing works. And then, isn't Munch's Shriek overstated? Couldn't the Norwegian artist restrict himself to translating the meaning while concealing the intention?

How much is your work influenced by the input of the critics, with all of their attempts to gauge, decypher, codify the work?

On my own work, not much. On the judgement that people express about things, yes. I am against Warhol's idea that everyone can be famous for a quarter of an hour. To achieve fame, you need the verification of time.

But do you care about recognition, about having an identifiable style?

I don't think about it, partly because you cannot want it and have it. Either there is a style or not. In my opinion, it is a problem that the author does not set before himself, and he discovers that he has his own style when he is least expecting to.

Referring to Raphael, you wrote, "Something needs to be measured; something else one measures no more, but it serves to measure with."

Yes, like a ruler. You do not measure a ruler: you buy it and you trust it. I think that the correspondents to the ruler are the Charioteer of Delphi, Phidias, the Greek temple, etc. When you see a modern building in New York, you realize how much has been learned from the pyramids, the towers of San Gimignano, etc.

But, are we faced with a loss of memory, its incessant decay, or with a sort of sedimentation, accumulation of knowledge?

The data we remember is always shrinking. When I was a boy, people talked about Monet, Sisley, Pissarro, etc. Already now, people only talk about Monet and Pissarro; and perhaps in five hundred years, Monet will be enough, because in Monet there is already Sisley and Pissarro. I mean, memory is selective; it chooses the essential values on which to build the future.

History in any case evolves. Towards progress or towards ruin? The historical avant-gardes were for continual renewal. The postmodern era is for a sort of halt, a pulverization of knowledge. Does the moment in which we live produce an enhancement of the ways to see, or its dulling, its homogenization?

I don't know how to answer that. Personally,

del mondo oggi possa fare qualcosa di meglio dell'*Auriga di Delfi*. D'altra parte è indubbio che l'automobile ha in qualche modo una sua superiorità sulla carrozza. Aumenta le nostre possibilità di movimento, di conoscenza, di visione.

In tutto questo può entrare anche il discorso delle analogie. Nel tuo lavoro una forma sembra sempre suggerirne un'altra. Molti tuoi dipinti possono essere letti come innesti, traslazioni linfatiche tra cosa e natura, tra oggetto (solido, costruito) ed elemento organico?

Ti dirò che è un aspetto affascinante del mio lavoro. Quando mi sono messo a dipingere (dopo il periodo cosiddetto concettuale) e ho affrontato i "generi", di fronte alla raffigurazione di un albero mi sono trovato in imbarazzo perché non avevo ancora imparato una cosa determinante; qual è la distanza in cui porsi dall'albero stesso: se io mi metto vicino vedo tutte le foglie, ma se un albero è distante vedo solo una massa verde. Quando dovevo rappresentare un albero non sapevo se fare le foglie o no. Sembra una sciocchezza: ma una volta, dipingendo un quadro con una colonna antica, ho visto che questa poteva funzionare anche come tronco lontano. E nei miei lavori del 1978-79 gli alberi nascono proprio così. Poi ho voluto realizzare una esperienza di avvicinamento, di *blow-up*, e mi sono chiesto: sotto un albero come lo farei il quadro? Così ho dipinto una serie di arance e di limoni, dove si vedono le foglie e anche i frutti. Il lavoro è apprendimento continuo. La "doppia ombra", ad esempio, l'ho imparata osservando un quadro di de Chirico con i gladiatori: prima non l'avevo mai usata. È così anche in letteratura: cos'è che distingue un vero scrittore? È il fatto che non lascia mai passare una parola senza andare a cercare sul dizionario il suo significato, senza provare altre soluzioni.

"Il miracolo è illogico", tu dici. E l'opera è un miracolo?

No, perché ha un suo sviluppo logico. C'era un gioco (nell'Ottocento) in cui, alla sera, i ragazzi si divertivano a tracciare con la matita le sagome suscitate dalla luce delle candele. Quella era una creazione. E non un'apparizione improvvisa, una visione, un miracolo.

L'arte dunque ha sempre a che vedere con un motivo tangibile, originario. Quanto conta o ha contato la tua terra (la Sicilia) nel lavoro?

I think of two parallel tracks with, however, different orientations. On the one hand, I do not believe that the best sculptor in the world today can do anything better than the Charioteer of Delphi. On the other, the automobile is doubtlessly in some ways an improvement over the carriage. Our possibilities for movement, knowledge, vision are on the increase.

The subject of the analogies may have something to do with all this. In your work, one form seems to suggest another. May many of your paintings be interpreted as grafts, lymphatic transfusions between the thing and nature, between the object (solid, constructed) and the organic element?

I must say that this is a fascinating aspect of my work. When I started painting (after the so-called conceptual period) and I examined the "genres", I found myself in difficulty when I tackled the representation of a tree because I had not yet learned a crucial thing: the distance that should be set between yourself and the tree. If I stand near it, I see all the leaves, but if the tree is far away, I only see a green mass. When I had to depict a tree, I didn't know whether to do the leaves or not. It seems silly, but once, painting a canvas with an antique column, I saw how it could also function as a distant tree trunk. In my works from 1978-79, the trees came about in just this way. Then I wanted to try getting closer, to do a blow-up, and I asked myself: how would I do the painting from beneath the tree? So I did a series of orange trees and lemon trees, where you can see the leaves and even the fruit. Work is a continual process of learning. The "double shadow", for example, I got from looking at a painting by de Chirico with gladiators. I had never used it before. It's the same thing with literature. What is it that distinguishes a true writer? It is the fact that he never lets a word go by without first going to look up its meaning in the dictionary, without trying other solutions.

"A miracle is illogical", you say. And is the work a miracle?

No, because it has a logical development. There was a game (in the nineteenth century) in which young people amused themselves in the evenings by tracing in pencil the shadows produced by candlelight. That was a creation, and not a sudden apparition, a vision, or a miracle.

Art, then, always has to do with a tangible primary cause. How important is the role that



La maggior parte dei miei soggetti li ho fatti prima di averli visti. Comunque il proprio paese rimane sempre dentro come un marchio invisibile, come un segno indistinguibile.

Dalla Sicilia sei venuto al Nord che avevi nove anni... Io sono sempre a disagio nel raccontare la mia vita. Non è più parlare per allegorie. Diventa un parlare burocratico, da scheda di polizia.

Come ti sei trovato, allora, passando alle tue esperienze artistiche, in quel magma che è stato l'arte povera? E nell'atmosfera del '68, con tutto quello che si portava dietro di ideologico?

Ho vissuto tutto con entusiasmo, come sempre da giovani. Comunque mi sono trovato in una città, Torino, e in una situazione in cui, se un giovane artista voleva affermarsi, non doveva usare più gli strumenti tradizionali dell'arte: il pennello e la tela erano dei tabù. Lì c'era una galleria d'avanguardia, Sperone, e c'era chi portava un pezzo di ferro, chi un vetro: io ho pensato di portare una lapide con su scritto "Idiota". Niente di narcisistico né di provocatorio.

Ma la lapide in sé ha una sua portata simbolica: in fondo è un monumento...

Sì, nasceva dall'idea del monumento, del mezzo usato per celebrare qualcosa di solenne, in un materiale a sua volta solenne e duraturo come il marmo, però non con le stesse forme linguistiche, non con gli stessi obiettivi...

Ti stacchi presto però da quello che è il linguaggio dell'arte povera, dall'euforia della pura presentazione fisica dell'oggetto.

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

your native land (Sicily) plays or has played in your work?

I have done most of my subjects before ever seeing them. In any case, one's own country remains inside of him like an invisible stamp, an undistinguishable sign.

You came north from Sicily when you were nine years old...

I have always felt uncomfortable about telling the story of my life. It means no longer talking in allegories. It becomes a bureaucratic way of speaking, like a police file.

Well, getting back to your work, then, what was your reaction to that magma that was *arte povera*? And in the climate of 1968, with all of its ideological implications?

I experienced everything with great enthusiasm, as young people always do. In any case, I found myself in a city, Turin, and in a situation where if a young artist wanted to succeed, he could not use traditional artistic media: the paintbrush and canvas were taboo. There was an avant-garde gallery there, Sperone, and there were the artists: someone brought in a piece of iron, another, a piece of glass. I thought of taking a plaque with the word "Idiota" written on it. Not at all narcissistic or provocative.

But the plaque had its own inherent symbolic meaning: after all, it is a monument...

Yes, it stemmed from the idea of the monument, from the medium used to celebrate a solemn event, made of a material like marble which in turn is solemn and enduring. But not with the same linguistic formulae, not with the same aims...

However, quite soon, you broke away from the language of *arte povera*, from the euphoria of the pure physical presentation of the object.

*I never meant to be part of a group, but simply felt the widespread need to express oneself through new media. At a certain point, this, too, became monotonous. Anyone who has gone to a gallery and installed a copy of Botticelli's *Venus* there and then thrown cans of paint over it cut his fine figure. So I said to myself, "If they, other things aside, want to remain in the picture gallery, then why not accept the challenge of painting? Why deny oneself the pleasure of colours?" And even though at my first painting exhibition Paul Maenz looked at me with great perplexity, painting became for me something like what Mount Everest is for Hillary. We believe that Hillary conquered*

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.

Rivisitazione della storia dell'arte, temi mitologici, poetica delle rovine: quanto ha pesato nei tuoi "prelievi" de Chirico e il suo viaggio nelle stanze del museo?

Non credo più di tanti altri artisti. Spesso si dice: Salvo e de Chirico, Salvo e Sironi. Le mie influenze sono state ben più numerose e riconducibili a una pluralità di periodi e di stili. La nostra epoca è l'epoca dell'enciclopedia, della fotografia. Io ho potuto vedere le sculture cicladiche, i piccoli gioielli, le donne incinte del neolitico, le stupende sculture Benin, del Quattro-Cinquecento, e migliaia di pittori. Allora capisci che indagare le influenze diventa davvero un giallo.

Ci sono stati dei critici che hanno parlato, a proposito delle tue "citazioni", di elementarità, di infantilismo. Non si può celare, invece, un eccesso di sapienza in quella tua capacità di "prelevare" con leggerezza, con destrezza?

È curioso che vengano rilevati due aspetti opposti: ma chi dice che essere naïf non sia poi una forma di sapienza? Paradigmatico è quanto si afferma del poeta persiano Sa'di e del suo modo di scrivere: una "inaccessibile semplicità". 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 dichiaratamente intelligente, tecnico, io lo trovo oltremodo fastidioso. Non lascia mistero.

Poi arriva una pittura pesante, gonfia; con grandi luci, grandi effetti...

Mi sono rifatto ai paesaggi del Lorenese, in cui c'è il sole al tramonto, anche se mi sono interessato più ai motivi luministici che alle navi in partenza o alla calca delle figure. Tempo fa mi è stato regalato un bel librone con cinquanta fotocolore dell'opera dell'olandese Pieter Saenredam con interni di chiese. Ci sono dei quadri dai quali capisci perché c'è stato Mondrian. Sono quattro strisce di bianco, quattro colonne. Una scommessa, in questo caso, sulla nudità stessa del colore.

A volte arrivi davvero al limite dell'astrazione, a figure che richiamano volumi primari...

Rimane sempre però un punto in cui tu puoi riconoscere la cosa: anche in un quadro di Gnoli

Mount Everest, but really it is Mount Everest which conquered Hillary: after his expedition, he never left Nepal and lived, still does, at the foot of the mountain. I was literally conquered by painting. It is something that gives me space, that opens me up to knowledge, ideas.

Revisitations of art history, mythological themes, the poetics of the ruin: in your "samplings", how much weight did de Chirico and his trip through the rooms of the museum have?

No more than many other artists, I think. People often talk about Salvo and de Chirico, Salvo and Sironi. There have been many, many more influences on me, from a variety of periods and in a variety of styles. Ours is the era of the encyclopaedia, of photography. I have been able to see the Cyclopean sculptures and the small gems, the pregnant women of the neolithic age, the wonderful sculptures of Benin and of the fifteenth and sixteenth centuries, and the work of thousands of painters. So you can see how an investigation of my influences truly becomes a detective story.

In reference to your "citations", some critics have spoken in terms of elementariness, childishness. Instead, isn't there a surplus of knowledge behind your skill in delicately and discerningly "extracting" what you want?

It is a curious thing that two opposite aspects are brought into discussion. But who says that to be naïf is not a form of knowledge? The Persian poet Sadi and his style have been described as paradigmatic: "an inaccessible simplicity". I have always liked the ambiguous aspect of things – false primitivism, false ingenuousness, false wildness, false stupidity – because everything that is openly intellectual, I find inordinately tiresome. It leaves no mystery.

Then comes a heavy, swollen style of painting, with a striking use of light, striking effects...

I referred to Claude Lorrain's landscapes, with the sun at dusk, even if I was more interested in the lighting effects than in the ships setting sail or the outlines of the figures. Some time ago, I was given a handsome book with fifty colour plates showing the church interiors of Dutch artist Pieter Saenredam. There are paintings that make you understand how Mondrian came to be. There are four white stripes, four columns. In this case, the artist took a gamble on the nudity of colour.

Sometimes you truly reach the limit of abstraction,



rimane solo un bottone, ma tu capisci che è una camicia. Se lui eliminasse il bottone e lasciasse solo un gioco di linee saremmo nell'astrazione pura. Così è per il mio cubo: se tu ci metti un cielo, un'atmosfera diventa una frontiera; a me interessa l'idea di fare un quadro che possa essere contemporaneamente un Mondrian, ma anche un paesaggio romantico.

Quando adoperi determinate tinte, determinate luci artificiali, non temi di cadere nel kitsch, nell'eccesso, nel "cattivo gusto"?

Ti faccio un esempio: ho eseguito recentemente una serie di questi interni di chiese, una ventina, e poi ho chiuso. Fare il primo quadro è stata una pena terribile. Mi ricordo che la tela è rimasta un anno ferma in studio, piena di ghirigori, di abbozzi: avevo fatto il disegno e mi ero impantanato.

Un giorno che non avevo nessuna tela in studio mi sono ritrovato tra le mani questa e ho deciso di affrontarla, sapendo che spesso il risultato abita proprio nell'errore. E allora l'ho fatta. Le prime chiese, se le guardi, hanno colori scuri, tipo quelle antiche, con un fondo lontano, una luce imprecisa, un po' ovattata. Quando ho preso confidenza con il soggetto (e prendere confidenza vuol dire che puoi farlo quasi a memoria, come fa Michelangelo con i nudi), allora mi sono lasciato andare nel colore, mi sono sentito più libero. Ho smesso quando il quadro era diventato tutto un bagliore di bianco, giallo e rosso: era come se fossi arrivato al capolinea. Io non posso dire che uso un colore perché voglio usare quel colore lì. Il colore che adopero non è mai quello che ho pensato, perché ci son delle impossibilità logiche; il cielo è fatto di idrogeno e ossigeno, ma l'azzurro del tubetto non è composto di idrogeno e ossigeno. Adesso sto dipingendo una chiesa cistercense della Sassonia: è una chiesa che è bianca (almeno nella fotografia e nel ricordo), con rilievi in rosso. Ma io non posso usare il bianco in un muro, perché nella realtà è un inganno ottico e nella pittura non funzionerebbe più. Se io faccio un cielo azzurro e poi un muro bianco, non do l'idea della realtà, perché se nei colori il bianco è il colore più chiaro che ci sia, nella realtà la luce (anche se noi la vediamo celeste) è molto più chiara del bianco.

Nel tuo lavoro c'è un tocco inconfondibile che chiama in causa l'infanzia collettiva; c'è l'idea della cartolina, dell'immagine popolare, del fumetto, dei cartoni animati: del ritornare alla primitività del segno,

with figures that recall primary volumes...

There always remains, however, a point in which you can recognize the thing. Also in a painting by Gnoli there remains only a button, but you understand that it is a shirt. If he eliminated the button and left only the play of lines, that would be pure abstraction. This is how it is for my cube: if you put a sky in, an atmosphere becomes a frontier. What I am interested in is the idea of doing a painting that can be a Mondrian and at the same time a romantic landscape.

When you use certain colours, certain artificial lights, aren't you afraid of lapsing into the kitsch, excess, "bad taste"?

Let me give you an example: recently, I have done a series of church interiors, twenty or so, and then I stopped. To do the first painting was torture. I remember that the canvas sat for a year at a standstill in my studio, full of scrawls and sketches. I had done the drawing and then gotten bogged down. One day, I didn't have any canvases in the studio and I found this one on my hands. So I decided to come to terms with it, knowing that often the outcome lies in the error. So I did it. The first churches, if you look at them, are dark in colour, like antiques, with a distant background and a vague, muted light. When I got more familiar with the subject (and to be familiar means that you can practically do it from memory, like Michelangelo with his nudes), then I let myself go with the colours. I felt freer. I stopped when the painting became a complete blaze of white, yellow and red. It was as if I had arrived at the terminus. I can't say that I use a colour because I want to use that colour there. The colour that I use is never what I thought, because there are some logical impossibilities: the sky is made of hydrogen and oxygen, but the blue in the paint tube is not made of hydrogen and oxygen. Now I'm working on a Cistercian church in Saxony. It is white (at least in the photograph and in my memory), with red relief. But I can't use white for a wall, because in reality it is an optical illusion and in the painting it wouldn't work any more. If I make a sky blue and a wall white, I don't give the impression of reality, because in paints, white is the most transparent colour there is, but in reality light, even if we see it as sky blue, is much more transparent than white.

There is an unmistakeable touch in your work which suggests childhood; there is the idea of the postcard and popular imagery such as the comic

all'essenzialità del graffito... Ma c'è anche il gusto della finzione, del mondo di cartapesta di Walt Disney...

Non mi entusiasma quel mondo, perché è estremizzato troppo: è l'opposto del troppo carico di significati. È il vuoto.

Tu ripeti con Borges di non aver fatto nulla di originale, e che i contenuti sono sempre quelli: l'unico problema sta sempre nella forma?

Per esempio il castello dell'*Iliade* è anche il castello di Kafka. La storia è la stessa, è sempre il castello, solo che nella nostra epoca negativa, di inizio secolo, il castello non viene raggiunto.

Il fatto di essere stato inserito in schieramenti, in situazioni di gruppo tipo i "nuovi nuovi" o "magico primario", lo senti limitante, riduttivo?

Ti dirò: ogni definizione è limitativa rispetto alla considerazione che ognuno di noi ha di se stesso. Ma queste classificazioni avvengono soprattutto nel nostro tempo schedatorio: una volta magari ti davano del fiorentino, del senese. Era più gratificante?

Può essere che adoperi l'antico, un'immagine riconoscibile, per pensare e analizzare la realtà?

Se faccio una nevicata è perché questa immagine può essere capita da tutti. Se io facessi il quadro di questo tavolino tutto bucherellato (a parte che sembrerebbe un quadro astratto), supporrebbe uno sforzo, e io questo lo evito. Fa parte ancora di un sovraccarico di senso che non mi interessa. E poi le immagini non sono così tante. Lo diceva anche Cézanne: si dipinge sempre un cubo, un cilindro, un cono. A me interessa che l'immagine stia nello spazio in maniera precisa, corretta.

Tornando al tema della luce, che è esterna e contemporaneamente interna al colore, che a volte pare realmente trapassare da parte a parte le varie strutture: è una luce che tu costruisci, che tu inventi?

Io devo tener conto degli inganni della realtà: del fatto che il cielo è sempre più bianco di come appare. Se sei vicino a una finestra e vedi una mosca, e quella mosca ti appare più grande di una casa, fai la mosca più grande della casa? Se guardi un van Eyck, ad esempio, vedi che egli mette le foglie anche in un quadro con prospettiva di alberi; le mette anche alle piante più lontane, quando nella realtà le foglie non si vedono. Lui le mette perché sa che ci sono.

strip and cartoons; there is a return to the primitive visual sign and the essentiality of the graffito...

But there is also a taste for the make-believe, for the papier-mâché world of Walt Disney...

I am not enthusiastic about that world, because it is too extreme. It is the opposite of the overload of meaning. It is the void.

You, like Borges, continue to say that you haven't done anything that is original, and that the contents are always the same. Does the only problem lie in the form?

For example, the castle in the Iliad is also Kafka's castle. The story is the same, there is always the castle; it is just that in our negative age, at the start of the century, this castle was never reached.

Do you find to be limiting or reductive the fact that you have been slotted into such group situations as the "nuovi nuovi" or "magico primario"?

I'll tell you, every definition is limiting compared to the consideration that each one of us has of himself. But these classifications are typical of our cataloguing times. Once, they probably called you a Florentine or a Siennese. Was that more gratifying?

Can it be that you use the antique, a recognizable image, in order to conceive and analyse reality?

If I do a snowfall, it is because it is an image that everyone can understand. If I were to do a painting of this little table with its perforated surface (apart from the fact that it would look like an abstract painting), it would involve effort, and that is something I avoid. It is still part of an overload of meaning which I am not interested in. And then there are not so many images, after all: you always paint a cube, a cylinder, a cone. What I am concerned with is that the image fits into the space in a precise, correct way.

Getting back to the theme of light, which is external and at the same time internal to colour, and which at times seems to run through the various structures: is it a light that you construct, that you invent?

I have to bear in mind the tricks of reality: that the sky is always whiter than it appears. If you are near a window and you see a fly and that fly seems larger than a house, do you paint the fly larger than the house? If you look at a van Eyck, for example, you see that he puts leaves even in a painting with a view of trees; he even puts them on the most distant trees,



Ma portare al parossismo alcuni rosa, alcuni azzurri, non è forzare solo i limiti del vedere, ma entrare nell'ambito del sogno...

Forse anche il tentativo di dare l'idea di qualche cosa di vissuto. Quattro anni fa sono stato in Norvegia e ho visto gli antichi monumenti fatti di tronconi di legno, verniciati perché resistano ai secoli. Ora, se non fossi stato in Norvegia e avessi dipinto da una riproduzione, avrei finito per fare i templi chiari, mentre, grazie all'esperienza vissuta, ho visto com'erano e non ho compiuto l'errore. Poi ci sono sempre problemi interni al linguaggio: è chiaro, un dipinto non è mai una pipa, non è una storia vera. E spesso si preferisce volutamente nascondere, perché altrimenti si perde un po' il mistero dell'immagine. E, a proposito di colori, ti dirò che sono sempre rimasto colpito dal fatto che quando nasce un bambino o una bambina si mette un nastro di seta azzurro o rosa davanti alle porte. Sono colori strani, ma sono il simbolo della vita, del massimo della gioia. Non si sa il motivo, però per l'uomo e per la donna quei due colori sono meravigliosi, celestiali, ed ecco allora che io li uso spesso, perché capisco che per la gente sono particolari.

Ma allora i colori e i loro rapporti possono diventare perfino più importanti dei soggetti?

Anche i colori hanno la loro funzione. Se uno scrive, sa che ci sono le parole, ma che c'è anche il tono, che è un po' come il colore nella pittura. Si deve trovare il tono giusto, il ritmo giusto. In un autore come Kafka si tratta di raccontare un sogno come una cosa che succede davvero. Forse i miei colori raccontano una cosa vera che alla fine diventa sogno.

Torino, ottobre 1992

when in reality you don't see the leaves. He puts them in because he knows they are there.

But to take the pinks and blues to the point of paroxysm is not only to force the limits of seeing, but also to enter into the realm of dreams...

Maybe also the attempt to give an impression of something that is true to life. Four years ago, I went to Norway and saw the monuments made of tree stumps, painted to endure in time. Now, if I had not been to Norway and instead painted from a reproduction, I would have ended up by making the temples light-coloured. But thanks to this experience, I saw how they really are and did not make that error. Then there are always problems inherent to language: obviously, a painting is never a pipe; it is not a true story. Often, you intentionally cover up, because otherwise it loses the mystery of the image. And, about the colours, I must say that I have always been struck by the fact that when a baby is born, in Italy, they always put a pink or blue ribbon on the door. They are strange colours, but they are the symbol of life, the height of joy. For some unknown reason, for men and women those two colours are wonderful, celestial. This is why I use them often, because I understand that people consider them special.

Then can colours and their relationships become even more important than the subject?

Colours, too, have their role. If you write, you know that there are words, but there is also tone, which is something like colour in painting. You have to find the right tone, the right rhythm. In an author like Kafka, it is a question of telling a dream as if it had really happened. Maybe my colours tell something that is real, but in the end becomes a dream.

Turin, October 1992

ITINERARIO DI SALVO *SALVO'S ITINERARY*

Francesco Sandroni

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, soldato americano, ufficiale nazista, ballerino, aviatore, partigiano russo; le possibilità di sostituzione e quindi

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

*He spent his early childhood in Sicily, and in 1956, the family moved from Catania to Turin. There, showing a precocious interest in art, he went to see Francis Bacon's important exhibition at the Galleria d'Arte Moderna in September 1962. The following summer, aged only sixteen, he participated in the Società Promotrice di Belle Arti's 121st exhibition, presenting a drawing after Leonardo of the head of an old man. He painted, and tried to sell, portraits copied from Rembrandt and van Gogh, and canvases of a wide range of inspirations, from Fontana to Chagall. Between September and December 1968, he was in Paris, drawn by the cultural climate that developed around the student movement. When he returned to Turin, he started to frequent the group of young artists involved in the arte povera current that had formed around Gian Enzo Sperone's gallery in Piazza Carlo Alberto. He met and became friends with Boetti, as well as Merz, Zorio, Penone and critics Renato Barilli, Germano Celant and Achille Bonito Oliva. In 1969, he came into contact with American conceptual artists Joseph Kosuth and Robert Barry, and he met Sol LeWitt who later bought some of his works, including the monumental plaque *Occupazione del sapiente letterato*. In the summer, he travelled extensively through Afghanistan. He began works in which certain tendencies had already crystallized: the study of the Self, narcissistic self-gratification, the relationship with the past and the history of culture. These would become essential nodes in his later efforts. In the series *12 autoritratti*, he used photomontage to superimpose his own likeness onto images clipped from newspapers; he appears in the guise of a worker, a guerilla fighter, an American soldier, a Nazi officer, a dancer, a pilot and a Russian partisan. The possibilities of substitution and therefore of role changing*



Una delle tre fotografie che documentano la *Benedizione di Lucerna* del maggio 1970.

One of the three photographs that trace the development of the Benedizione di Lucerna of May 1970.

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. È 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*. Nel 1971 realizza *Tricolore*, superfici su cui è scritto "Salvo" in bianco, rosso e verde o con lettere al neon, e 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

multiply the possibilities for self-representation.

These photographs were presented to the Turin public on February 7, 1970 at the Galleria Sperone, alongside some school notebooks in which Salvo had transcribed in a childish scrawl Dante's *Inferno* and a few of the fairy tales of the brothers Grimm. In May, he held a solo exhibition at the Galleria Acme in Brescia, where three images of Salvo offering his blessing of the city were shown. The irony of the act and the reference to the religious subjects of past art resurfaced in the *Benedizione di Lucerna*, datable to the end of the same month, today part of the Kunstmuseum Luzern collection. In autumn, a similar plan for the city of Munich fell through, and in December Salvo wrapped up the year with his first Milan exhibition, at Galleria Françoise Lambert. The *Autoritratto come Raffaello* is reproduced on the invitation.

Parallel to his photographic work, Salvo was doing marble memorial plaques on which words or phrases are carved, such as *Idiota*, *Respirare il padre*, *Io sono il migliore*. Though these works were conceived and carried out within the context of arte povera, their monumental and archaizing nature betray a character unique to Salvo which foreshadows his later work. Salvo è vivo, today in the Australian National Gallery in Canberra, dates to 1970, and *40 nomi*, a list of illustrious figures ranging from Aristotle to Salvo, to the following year. The monumental plaques series continued through 1972 with inscriptions from the most varied sources, such as an Assyrian text in *Il lamento di Assurbanipal*, or a fable by Aesop for *La tartaruga e l'aquila*.

In 1971, he did *Tricolore*, surfaces on which "Salvo" is written in white, red and green, or with neon letters. He also did copies of books transcribed in his own hand; by inserting his own name in the place of the protagonist's, Salvo continued the same process of substitution begun in the self-portraits. This is what happens with, for example, Salvo nel paese delle meraviglie (from Carroll) and L'isola del tesoro (from Stevenson).

In the same year, Robert Barry introduced him to Paul Maenz. This was the beginning of a long friendship with the German art dealer, who in June mounted at his gallery in Cologne a highly successful solo exhibition for Salvo. The exhibition featured *Ich bin der Beste*, which the artist later destroyed. The show in Germany was preceded in March by Salvo's Parisian debut, at the Galerie Yvon Lambert.

In June 1972, he met John Weber who had come to Italy for the "420 West Broadway at Spoleto Festival" show. At that time, they planned what was to be Salvo's final exhibition of conceptual works in January of the following year, at Weber's New York gallery. Again in 1972, his name highlighted in the catalogue's list of participating artists, Salvo showed his work in "Documenta 5", inaugurated on June 30 in Kassel. In Amsterdam, in October, he held the first of a number of solo exhibitions at Adriaan van Ravesteijn and Geert van Beijeren's Art & Project gallery.



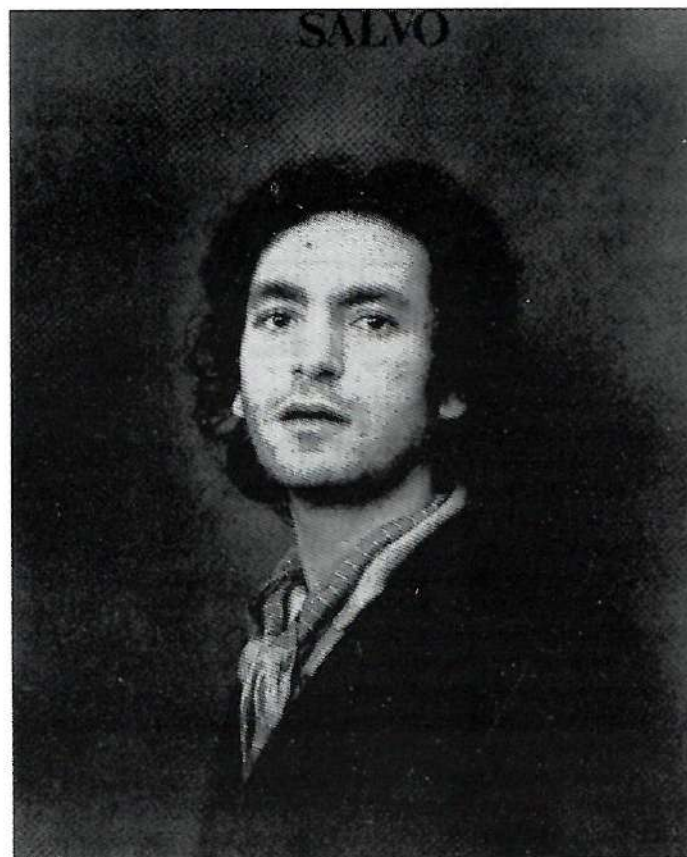
quello dei protagonisti; è il caso, per esempio, di *Salvo nel paese delle meraviglie* (da Carroll) e *L'isola del tesoro* (da Stevenson).

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 dall'artista. 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 prima personale da Art & Project di Adriaan van Ravesteijn e Geert van Beijeren, presentando *Tesoro*, una fotografia di grandi dimensioni già esposta dai mercanti olandesi in uno stand alla Fiera di Colonia.

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 benedicienti* disegnati tra il 1968 e il 1969. Con l'intento di rivisitare la storia dell'arte Salvo procede 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 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. Nel 1975 sposa Cristina Tuarivoli, conosciuta quattro anni prima. Dipinge le prime *Italie* (77 pittori italiani in blu, 30 pittori italiani) e *Sicilie* (16 siciliani, 22 siciliani),



is represented by John Weber, N.Y.

L'Autoritratto come Raffaello su "Kunstforum International" dell'estate 1975 in una pubblicità di John Weber.

Autoritratto come Raffaello in the summer 1975 issue of "Kunstforum International", in an advertisement by John Weber.

He presented Tesoro, a large photograph which the Dutch dealers had already shown at a stand at the Cologne fair. 1973 marked a turning point: Salvo's return to painting and the traditional techniques, of which, in fact, he had already offered a foretaste in some of his Autoritratti benedicienti of 1968-69. He continued to produce his d'après, which he had begun in 1970 with the Autoritratto come Raffaello. The citation of masterpieces of the past did not demand copying exactly; they were re-makes in a simplified, ingenuous key where at times the narcissistic practice of the self-portrait offered him the occasion to introduce himself in them. In December 1973, he presented his most recent works at Franco Toselli's gallery in Milan, works inspired by the great masters of the Quattrocento, such as Cosmè Tura and once again Raphael. The critical reaction was mixed, but the opinion of Gillo Dorfles and German collector Ludwig was decidedly negative. On July 6 of the following year, the important art show



Venezia, Biennale del 1976. Salvo a passeggio con Cristina e in una foto di gruppo dove è alla sinistra di Francesco Clemente e di Marisa Merz.



Venice, 1976 Biennale. Salvo walking with Cristina and in a group photo, where he appears to the left of Francesco Clemente and Marisa Merz.

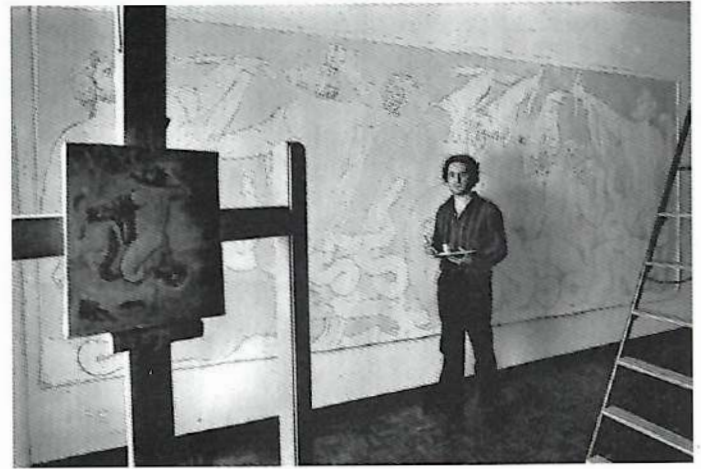
offerte attraverso le rispettive mappe geografiche ben riconoscibili e recanti i nomi di insigni filosofi, pittori, musicisti che precedono quello dello stesso Salvo nell'ordinata scansione sulla superficie dell'opera. Il 15 marzo si inaugura a Brescia la mostra "Salvo, variazioni sul tricolore 1971-1973" 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, tra novembre e dicembre. 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, Eva Menzio e Luciano Pisto, il mercante italiano con cui avrà un rapporto privilegiato fino all'inizio degli anni Ottanta. 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 e presenti ora in questa rassegna veronese. Salvo ottiene un notevole riscontro di critica e suscita l'interesse di numerosi collezionisti, in particolare di

"Projekt '74" was inaugurated in Cologne. Salvo asked not to show at the Kunsthalle, the exhibition's central location, but to set up an installation in a hall of the Wallraf-Richartz Museum. There, he set his *San Martino e il povero* of 1973 alongside masterpieces by Simone Martini, Lucas Cranach the Elder, Rembrandt and Cézanne. Thus, the recovery of the museum values that had in another respect characterized the work of de Chirico, was achieved de facto. In October, Salvo participated in the collective show at the Studio Marconi in Milan entitled "La ripetizione differente", organized by Barilli. In December, he presented a single work at Toselli's gallery, the *Trionfo di San Giorgio* (da Carpaccio), more than seven metres long. Later, it was sent to the 1976 Venice Biennale as his sole contribution. In 1975, Salvo married Cristina Tuarivoli, whom he had met four years earlier. He painted his first *Italie* (77 pittori italiani in blu, 30 pittori italiani) and *Sicilie* (16 siciliani, 22 siciliani); these were easily identifiable geographic maps bearing the names of illustrious philosophers, artists and musicians (including that of Salvo at the bottom of the list) in an orderly rhythm on the surface. On March 15, the exhibition "Salvo, variazioni sul tricolore 1971-1973" was inaugurated at Massimo Minini's Galleria Banco in Brescia. In the years to come Minini kept in close touch with Salvo, promoting many of his exhibitions. By now, the appearance of Salvo's works at Paul Maenz's gallery in Cologne was a yearly appointment. His fifth solo took place at the end of the year, between November and December. Starting in 1976, a new direction in Salvo's work crystallized. He elaborated a series of landscapes in which he proposed a simplified scheme, horsemen among architectural ruins and views of barely standing classical columns, seen at various times of day, from dawn to dusk. In the later ones, he added garish colours. Between February and March, he presented only one work at Galleria Françoise Lambert in

volume de
Pisto

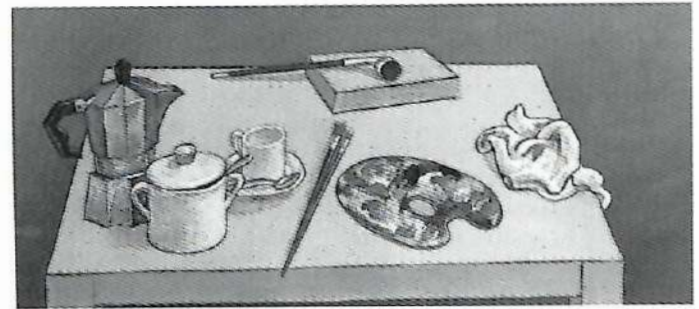


Friedrich Erwin Rentschler che nella sua vasta raccolta d'arte contemporanea dedica a Salvo particolare rilievo. Il 25 giugno nasce la figlia Norma, pochi mesi dopo il trasferimento da via Verdi in via Tarino. Termina *I Giganti fulminati da Giove*, un'opera di grandi dimensioni che anticipa i temi dell'anno 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 allestita in ottobre 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 Pero. Tra le collettive si devono segnalare "Dieci anni dopo, i nuovi nuovi", allestita nel marzo '80 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 della Galería 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 tra febbraio e aprile 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 in novembre e a Colonia da Paul Maenz tra dicembre e gennaio. 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



Salvo fotografato nel 1977 da Paolo Mussat Sartor mentre lavora a *I Giganti fulminati da Giove*. Sul cavalletto, uno studio per il dipinto.

Salvo working on I Giganti fulminati da Giove in a photograph of 1977 by Paolo Mussat Sartor. On the easel, a study for the painting.



La *Natura morta con paletta* del 1978 figura nelle grandi mostre di Lucerna, Lione, Rotterdam e Nîmes tra il 1983 e il 1988.

The Natura morta con paletta of 1978 was a main feature of the important Lucerne, Lyon, Rotterdam and Nîmes exhibitions held from 1983 to 1988.

Milan, an Italia. In the summer, he met with great success at the Venice Biennale, which he had participated in on Tommaso Trini's invitation. Around this time, he met Giuliano Briganti and Luisa Laureati, Eva Menzio and Luciano Pistoï, the Italian critic with whom he was to enjoy a privileged relationship through to the start of the eighties. In November, a broad collection of his works, selected by Barilli, was put on show at Bologna's Palazzo Galvani. The following January, for the first time, a museum hosted a retrospective exhibition dedicated to him. Organized by Zdenek Felix for the Museum Folkwang in Essen, the show then travelled to the Mannheimer Kunstverein in Mannheim. Alongside the conceptual works, it featured San Giorgio e il drago (1975), after Raphael and after Cosmè Tura, which are also included in the present exhibition in Verona.



Lo studio di Salvo in via Eusebio Bava a Torino nel 1987.
Salvo's studio in via Eusebio Bava in Turin, 1987.

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 e sette poesie* per la collana "Illustrazione", da lui diretta con Paola Invrea e Luciano Pistoì. 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, ora scelto a emblema delle "archeologie del futuro". Al ritorno da un lungo viaggio in 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*, 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 a partire dal 1987. Trasferisce casa e studio in via Eusebio Bava, sempre a Torino, ancora una volta in un palazzo che gli permette di vedere la Mole Antonelliana. 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

He received much critical acclaim, and excited the interest of many collectors, in particular, Friedrich Erwin Rentschler, whose vast collection of contemporary art reserves a prominent position for Salvo. On June 25, his daughter Norma was born, just a few months after his move from Via Verdi to Via Tarino. He finished *I Giganti fulminati da Giove*, a large work which anticipates the themes of the following year.

An abundant output of mythological subjects characterizes 1978. The scenes in which Hercules battles the Hydra, struggles against the Nemean lion and rides with Bacchus a chariot drawn by centaurs were born of a basic ingenuousness mixed in apparent contradiction with an increasingly profound knowledge of history. Some Capricci with temples and ruins made up the core of the exhibition mounted in October in Turin by Christian Stein.

Between the end of 1979 and 1980, Salvo painted a series of landscapes with country homes, churches and monuments, including *San Giovanni degli Eremiti* in Palermo and the tower of Pisa. They feature trees clearly inspired by Giotto and a flora that to now had been practically absent. During this period, he held three solo exhibitions in Milan, at Françoise Lambert's gallery, Minini's gallery and the Galleria Pero. Among the collective exhibitions he participated in, noteworthy were "Dieci anni dopo, i nuovi nuovi", March 1980, at Bologna's Galleria Comunale d'Arte Moderna, and "The Italian Wave", inaugurated on June 4 at the Holly Solomon Gallery in New York. In the same year, Paul Maenz and his partner Gerd de Vries, in collaboration with Art & Project in Amsterdam, Barbara Gladstone in New York and Massimo Minini in Brescia, published the treatise *On Painting - In the Style of Wittgenstein*, 238 short paragraphs in which Salvo compiles his thoughts using the method of the axiomatic proposition and the rhetorical question. The small volume was released in Italian, English and German. In February 1989, it was translated into Spanish on the initiative of Pre-Textos and the Galería Temple in Valencia.

In 1981, Paolo Sprovieri commissioned from him the paintings for the Sala della Battaglia in the sixteenth-century Palazzo Avogadro Spada in Bagnolo Mella, near Brescia. The works were unveiled on June 5. On February 21, another solo exhibition was inaugurated at Art & Project in Amsterdam. In Rome, between February and April, he participated in the "Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980" show at the Palazzo delle Esposizioni, and from July to October in the "Arte e critica" selection hosted by the Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Two exhibitions with the same title, "Salvo. Miraggi sistematici", were arranged at Eva Menzio and Elena Prön's space in Turin in November and at Paul Maenz's in Cologne in December-January. From 1982 to 1983, Salvo's fame consolidated Europe-wide. After the sweeping retrospective that Massimo Minini organized at the Gand Museum van Hedendaagse Kunst in March 1982, in April of the following year all of Salvo's most important works from 1973 on were brought together



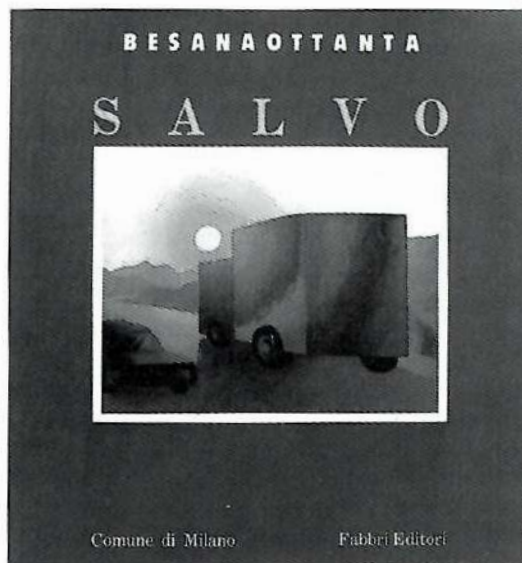
La Bertesca di Genova rispettivamente nel marzo e nel dicembre 1985, nell'86 le esposizioni di lavori recenti da Barbara Gladstone a New York e alla Galleria del Milione di Milano riscuotono un considerevole successo e vengono seguite dalla grande retrospettiva inaugurata alla Rotonda di via Besana a 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 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, ai nuclei che oggi formano la mostra alla Galleria dello Scudo. 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. Tra queste si deve segnalare "Anniottanta" aperta il 4 luglio '85 alla

at Lucerne's Kunstmuseum, and immediately afterwards, in July, the Nouveau Musée de Villeurbanne near Lyon presented the same works to the French public. Salvo sent to Giuseppe Pontiggia a copy of the catalogue for these last two exhibitions, which had a reproduction of *Ciclista* (1982) on the cover. Thus began a relationship of mutual esteem consolidated over time by a shared love of literature. The setting for a chapter of the writer's novel *La grande sera*, published in 1989, was an exhibition of Salvo's works; Leonardo Sciascia, too, identified Salvo among the characters of *Una storia semplice*. In May, Marco Noire published a volume entitled *Salvo: sette incisioni e sette poesie* for the "Illustrazione" series which he edited together with Paola Invrea and Luciano Pisto. It was printed by the Stamperia di Adine in Chianti. In the summer of 1984, Maurizio Calvesi invited Salvo to participate in the "Arte allo specchio" show organized for the 41st Venice Biennale. The artist contributed six works, including once again *San Martino* e *il povero*, and *Il bar* of 1981, as well as a painting from the *Ruins* series which he had taken up that same year, now chosen as the emblem of the "archaeologies of the future". Upon his return from a lengthy trip through Yugoslavia and Turkey, he painted the *mishrams*, the characteristic Moslem graves he saw



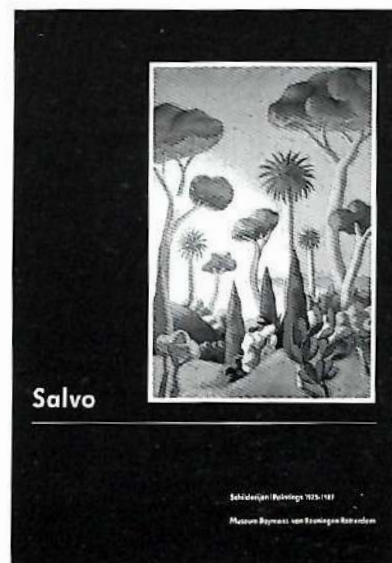
Nella personale inaugurata a Milano alla Galleria del Milione il 10 aprile 1986 sono presentate ventisette opere recenti.

Twenty-seven recent works were presented at the solo exhibition inaugurated at the Galleria del Milione in Milan on April 10, 1986.



Milano, Rotonda di via Besana, dicembre 1987 - gennaio 1988. Copertina del catalogo della retrospettiva a cura di Renato Barilli.

Milan, Rotonda di via Besana, December 1987 - January 1988. Cover illustration for the catalogue to the retrospective organized by Renato Barilli.



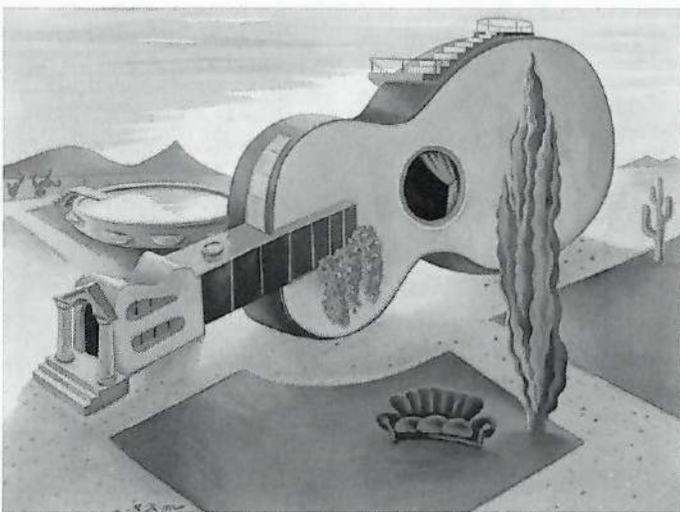
Catalogo della retrospettiva al Museum Boymans-van Beuningen di Rotterdam tra gennaio e marzo 1988. *Alba*, il dipinto in copertina, è nella collezione del museo.

Catalogue to the solo exhibition held at the Rotterdam Museum Boymans-van Beuningen from January to March 1988. Alba, the painting featured, is part of the museum collection.



Autoblindo del 1975, una delle opere esposte nel 1988 a Rotterdam e a Nîmes.

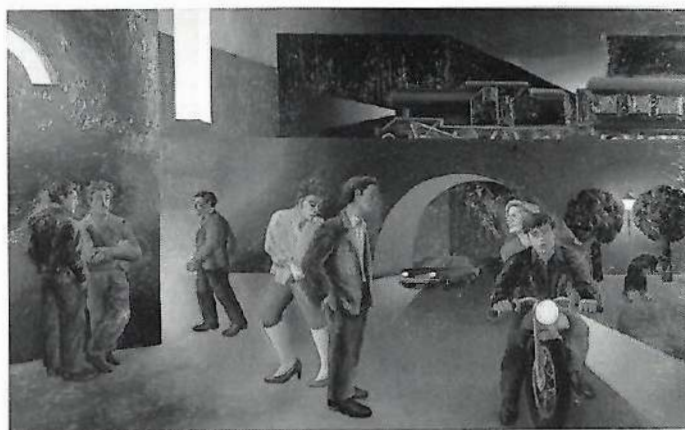
Autoblindo, 1975, one of the works exhibited in 1988 in Rotterdam and Nîmes.



La casa di Trini Lopez del 1986, un omaggio di Milan Kunc all'amico Salvo.

La casa di Trini Lopez, 1986, Milan Kunc's homage to his friend Salvo.

Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, una vasta panoramica sulle più recenti tendenze delle arti visive. Nel marzo 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



Al FIAC di Parigi nell'ottobre 1988 viene esposto *Discoteca*, un grande dipinto con figure da poco terminato.

Discoteca, a large painting with figures that Salvo had only recently finished, was shown at the FIAC in Paris, October 1988.

in Sarajevo. This theme, presented by Franco Toselli in October, was followed up by the *Ottomanie*, variations on the previous monumental landscapes, in which minarets appear in all their structural essentiality, against a backdrop of imaginary cities, or captured in evocative nocturnes. Through Eva Menzio he met Daniele Pescali, who became his exclusive dealer starting in 1987. He moved his home and studio to Via Eusebio Bava, still in Turin, once again in a building which permitted him a view of the Mole Antonelliana.

Between 1985 and 1988, solo exhibitions were mounted in Italy and abroad, in public and private venues. First came the shows at the Galleria dell'Oca in Rome and the Galleria La Bertesca in Genoa, in March and December 1985, respectively, followed by the exhibitions at Barbara Gladstone's in New York and the Galleria del Milione in Milan, which enjoyed considerable success. The retrospective at the Rotonda di via Besana in Milan was inaugurated in December 1987; the catalogue included a text by Renato Barilli analysing Salvo's work from 1970 on, underscoring the central role that he played in the shift from conceptual art and the happening to the triumph of the image and colour. At the close of January 1988, the Museum Boymans-van Beuningen of Rotterdam and in April the Musée d'Art Contemporain of Nîmes presented Salvo's artistic course over the past twelve years, from F.J. Haydn and *Autoblindo* of 1975 to the cityscapes with streetlights and trams datable to between 1980 and 1983, the luminous *Alba* of 1986 at the Dutch museum, and the nuclei that today appear in the *Galleria dello Scudo*. The catalogues published for the two reviews included texts by Zdenek Felix, Giuseppe Pontiggia and Salvo himself.

From 1985 to 1988 there were also several collective exhibitions featuring Salvo's works. Among these, noteworthy was "Anniottanta", inaugurated July 4, 1985 at Bologna's

de Chirico
(poi de alcuni
1 1966)



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 la *Discoteca* appena terminata.

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. Il 13 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 in cui Matteo Remolino dal 26 ottobre 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 il 25 settembre 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.

Galleria Comunale d'Arte Moderna, a vast overview of the most recent tendencies in the visual arts. In March 1987, in "Divergenze e corrispondenze" at Rome's Galleria dell'Oca, his work was compared with de Chirico's; at the Galerie Magers in Bonn in December 1988, his work appeared alongside Jan Knap's and Milan Kunc's in a collection of still lifes. More and more often, he mounted monographic stands at the most important national fairs. The Galleria Toninelli in Rome presented at FIAC 88 in Paris a few cityscapes of Lubecca and the just-finished Discoteca. In 1989, the paintings of Pieter Saenredam, active in Holland around the mid-seventeenth century, inspired a new cycle dedicated to Interni con funzioni straordinarie, in which naves of Gothic cathedrals and rows of columns are plunged in a magic atmosphere created through a sophisticated study of perspective and light. On January 13 of the same year, he inaugurated his last exhibition in Cologne at the gallery of Paul Maenz, who closed shop in 1990. The following May, the Galeria Temple in Valencia housed a selection of his works, mostly of small format. The exhibition inaugurated at Matteo Remolino's gallery in Turin on October 26 offered a special perspective: a group of Salvo's works with mythological subjects and landscapes with ruins and horsemen datable to between 1976 and 1980. The following March, Salvo chose an Ottomanian of 1985 to send to the Kunstverein in Heidelberg for the strange exhibition which focussed on the colour blue. In January 1991, Sergio Bertaccini's Galleria in Arco, Turin, presented twenty or so Interni con funzioni straordinarie. His exhibition activity continues more or less regularly in Italy and abroad, particularly in Germany, where on September 25, 1992 a solo exhibition was inaugurated at the Galerie Kaess-Weiss in Stuttgart; in it appear his most recent works with mountain views, railway stations and Umbrian churches, which a metaphysical light renders timeless.