

SALVO

Testo di
Renato Barilli

Galleria Mazzoli Editore

Una radiosa epifania della Pittura

di Renato Barilli

Questa mostra è uno splendido dono, una festa per gli occhi e per l'immaginazione, offerti a quanti credono ancora nella Vecchia Signora la Pittura: un lussuoso banchetto allestito da Salvo in due anni di fervido lavoro, in cui, nonostante qualche acciaccio di salute, è riuscito a riassumere, riprendere, incrementare un magnifico percorso che è venuto svolgendo ormai da quasi mezzo secolo a questa parte. E con lui il ringraziamento va esteso anche a Emilio Mazzoli, alla testa di una Galleria di sicuro prestigio nazionale e internazionale. Chi scrive queste righe non può che confermare una "lunga fedeltà" prestata all'arte di Salvo, fin dai primi passi, da lui compiuti alla corte dell'Arte povera e nel clima del più teso concettuale, quando si era assunto un austero disprezzo proprio per la pittura. Ma Salvo era stato tra i primi a capovolgere quel verdetto, a riprendere via via confidenza col pennello e con la tavolozza, ricollegandosi all'insegnamento del grande De Chirico, e fornendo così uno degli episodi più consistenti di un fenomeno altrimenti sfuggente e ambiguo quale il postmoderno. Del resto, Salvo non è l'unico rappresentante di questo cambio di pedale, Mazzoli ha appena ospitato un altro superbo capolista di un atteggiamento del genere, Luigi Ontani, entrambi alla testa del fenomeno che si disse dei Nuovi-nuovi. E in mezzo ha trovato posto anche un vecchio amore di Mazzoli, Mimmo Paladino, membro cospicuo dell'altra formazione parallela dei Transavanguardisti.

Riprendendo le fila di un vecchio discorso già più volte recitato, vorrei una volta di più scongiurare qualsivoglia sospetto che dietro a una pittura così ardente e manifesta, priva di alchimie concettuali, ci sia un atteggiamento *rétro*, da "pentito" nei confronti del contemporaneo. Oppure sì, si deve parlare di un rifarsi all'antico, ma ricollegandolo subito all'attualità, secondo la tipica strategia del fare un passo indietro per prendere lo slancio e protendersi in avanti. Del resto, questo passo indietro va a una coppia che sta alle origini proprio dell'arte contemporanea, come mi sono permesso di dichiarare in un mio volume dedicato all'arte tra la fine dell'Ottocento e l'intero secolo scorso. Il contemporaneo ha avuto due sorgenti, l'una in Cézanne, ma da lasciare da parte nel nostro caso, l'altra nella coppia Gauguin-Seurat, che potevano sembrare opposti nelle rispettive vie, ma in

definitiva risultarono concordi, così come per andare alle Indie si può procedere verso Ovest o verso Est. I due ebbero il merito di scavalcare d'impeto alcuni secoli di arte occidentale, e dunque pare quasi di dover ricalcare un capitolo del processo che di questi tempi si sta facendo contro l'Occidente in tutti i suoi aspetti. Da Leonardo in su, fino all'Impressionismo, l'arte europea ebbe il merito, poi apparso come un torto, di avvolgersi nelle brume, nelle nebbie dell'atmosfera, cedendo a tutte le ingiurie delle stagioni. Non per nulla William Blake, alle origini di un profondo moto di rivolta, se la prese con Rembrandt, accusato di dipingere con lo sterco. Bisognava insomma, per prima cosa, purificare non solo le parole, ma anche le immagini della tribù. E il capo d'accusa, o il gesto di scongiuro, oltre che essere indirizzato contro Leonardo, andava anche contro il suo allievo più autorevole, contro Raffaello. Occorreva ricollegarsi a coloro che avevano lanciato il grido "Torniamo a prima di Raffaello", cioè ai Preraffaelliti patentati guidati da Dante Gabriel Rossetti, ma forse anche, prima di loro, ai Nazzaireni e ad ogni altro episodio simile. Non sto girando a vuoto, infatti tra gli affondi iniziali del "ritorno alla pittura" praticato da Salvo, ci furono proprio alcuni omaggi alle terse e innocenti immagini del Raffaello giovanile, anteriore a se stesso, ancora allievo del Perugino, quando tracciava profili nitidi, celestiali, angelici. Infatti il tutto si può anche mettere in termini religiosi, la parola d'ordine era di abbandonare questo nostro pianeta avvolto in una calotta di caligine, per navigare in cieli depurati di ogni foschia. Ovvero, si trattava di ritrovare il Paradiso Terrestre, un'arte all'altezza della coppia primigenia, di Adamo ed Eva.

Questa all'incirca fu la scommessa di Gauguin, quando seppur a fatica si liberò dai lacci superstiti dell'Impressionismo, riprendendo a dipingere con colori pieni, saturi, distesi senza increspature. E fu così la misura densa e sicura dell'*à plat*, di cui Salvo appare come convinto erede. Ma che c'entra allora la controparte, Seurat, che invece procedeva in modo esattamente opposto, dividendo, polverizzando, frammentando? Qui trova posto un idolo dei miei discorsi, Marshall McLuhan, che ha intuito come il teorico del Divisionismo fosse una figura-ponte: da un lato, si ricollegava all'"antica" tecnica del mosaico, ma intuendo che questa sarebbe ricomparsa in un futuro di pieno sviluppo tecnologico. Non è vero infatti che al giorno d'oggi non manchiamo ad ogni ora del giorno di celebrare la presenza ineludibile del cosiddetto mosaico elettronico? Le lontane tessere musive,

passando per i piccoli tocchi pittorici consigliati da Seurat, si sono trasformate nel pixel del linguaggio elettronico, in quei minuti fosfori accesi dai pennelli della corrente. Si sa però che abbiamo imparato a impiantarli nei tubi catodici in numero infinito, e così quel minuto punteggiare si è fuso, sfugge alla percezione dell'occhio umano, si compatta proprio in quelle stesure piatte e in apparenza senza smagliare da cui muoveva il rivale Gauguin, e così il gioco è fatto, i due corni del dilemma si riuniscono, danno luogo a un esito paritario.

Ma perché passare attraverso questa tappa legata al nome di Seurat, o dei pixel elettronici, visto che dopo un poco la dobbiamo negare, o quanto meno dichiararla ininfluyente, tale da sfuggire alla nostra soglia di percezione? Un passaggio del genere è necessario per stabilire una similitudine con la purezza incredibile che Salvo sa dare alle sue pennellate. Niente è più denso e compatto di quanto ci presenta, ma nello stesso tempo liberato da ogni impurità, come se non fosse affidato a colori materiali, con i loro inevitabili residui passivi, gli stessi da cui Seurat si voleva liberare predicando di evitare la loro mescolanza sulla tavolozza, ma lasciandone il compito all'occhio, senza pagare alcun tributo a una fisicità esterna. Ebbene, questo è il miracolo che Salvo sa compiere, e che si potrebbe esprimere anche con un'espressione enfatica, dichiarando che il nostro artista sembra quasi dipingere con la luce. Per questo mi è stato necessario procedere a una simile giravolta ed evocare la danza aerea, impalpabile dei pixel elettronici. O si potrebbe addirittura adottare qualche formula dal sapore medievale, parlare di immagini "acheropite", non uscite da mano umana, da pennello materiale, come se si facessero da sé, affiorassero per tocco magico sulla tela.

Tutta questa vasta produzione si pone nel segno di un simile miracolo, o conversione reciproca. Nulla è più solido, nella pittura di Salvo, quanto lo possono essere i vari oggetti del suo repertorio: libri, frutti, fiori, muri di case, colonnati di templi, alberi, nuvole, ma nello stesso tempo tutto subisce la portentosa trasmutazione in corpo luminoso, impastato non con cemento o con altra materia fisica, bensì con la luce che lo avvolge, lo compenetra, lo trapassa, trovando una perfetta complicità con cieli di raggiante estate e mezzogiorno, o al contrario con riflessi lunari madreperlaci. E poi c'è anche il ritorno alle origini, o la confessione di un rapporto di discendenza, in molti casi è proprio la luce elettrica che di notte si accende nelle nostre vie urbane, a irrorare di sé le vedute. Siamo insomma di

fronte a un continuo processo reciproco dal materiale all'immateriale, sempre pronti a convertirsi l'uno nell'altro. Non credo neanche che si debba lasciar cadere il filo conduttore di specie dialettica, l'arco del "novantico", l'altra continua conversione per cui da una parte Salvo affronta senza difficoltà tutti gli spunti di cronaca, mai come in questi ultimi tempi. Ci sono addirittura le strisce della segnaletica stradale che gli compare se si avventura in auto lungo le nostre vie, magari nottetempo. E ci sono ricordi di viaggio, cartoline turistiche, luoghi d'affezione. Il repertorio è sempre pronto ad agganciare qualche ulteriore tema, spunto, suggerimento, ma nello stesso tempo funziona il meccanismo correttivo, ovvero le immagini, pur nella loro natura banale, subiscono un processo di elevazione, vengono sollevate a quel cielo di purezza edenica che invano il "peccato originale" del naturalismo aveva tentato di corrompere. La nave poderosa della Pittura procede, sicura nei suoi passi, confortata da un lontano e mitico passato, ma slanciandosi verso scenari futuri col pieno avallo delle tecnologie più avanzate.

Tracciato questo quadro generale della navigazione di Salvo, che poi per me consiste nella conferma di tante letture precedenti, conviene andare a vedere da vicino come si articolano, nel segno della continuità, ma anche della differenza, questa enorme produzione concentrata in appena due stagioni. Forse il tema dominante è quello di edifici, templi, moschee, che si presentano con una plasticità elementare, appunto da ritrovato paradiso terrestre, o usciti dalle mani di un fanciullino pascoliano che ha fatto irruzione lassù, nell'iperuranio, e ne ha rubato tutto un repertorio di figure geometriche. Il cilindro prima di tutto, gonfio, panciuto, o che invece si assottiglia, divenendo come una torre alta e slanciata, come un minareto, come un missile; e in genere risulta sormontato da un cono. Viene inevitabile un riferimento ad alcune creazioni tipiche del postmoderno nell'accezione più ristretta, a conferma che è questa una collocazione assai opportuna per Salvo. Si pensa al *Teatro del mondo* di Aldo Rossi, quasi un simbolo del postmoderno in ambito architettonico; oppure, perché no, ci stanno anche le caffettiere progettate da Alessandro Mendini per la Ditta Alessi. Non ci si senta urtati da un simile accostamento tra il serio e il futile, in quanto nel nostro pittore, già si è detto, compare la *docta ignorantia* di un fanciullino che si diverte a semplificare i problemi, a trascinare l'austero nel frivolo e nel divertente. Le due stagioni qui documentate hanno consentito all'artista di viaggiare, di darsi a un giusto

turismo per cercare le migliori occasioni di mettere a frutto queste sue tipologie preferenziali, come del resto è annunciato nell'*Andar per castelli*, titolo di uno di questi dipinti. E così, compaiono le incursioni in varie città della Germania, o in Islanda, o verso paesi esotici come Luxor, lo Oman, e non manca neppure una inevitabile Venezia. Accanto a mete di lusso, ce ne stanno anche altre legate a un piccolo cabotaggio locale che comprende perfino i trulli di Alberobello a fare da riscontro o contrappunto a una superba visione di colonnati, per la quale viene impiegato un titolo altisonante, *Edificio della maggiore sublimità*.

Ma bisogna subito precisare che queste varie ricognizioni murarie sono effettuate, dal Nostro, adottando un approccio di assoluta leggerezza, in modo da scongiurare la possibile ottusa fisicità di pareti massicce. Potremmo quasi dire, in accordo con la chiave interpretativa qui adottata pronta a sfruttare l'elettronica, che Salvo adotta una specie di *scanner*, procurando di sfrondare i vari monumenti affrontati di tutta la loro inerzia, riducendoli a magnifiche spoglie. Ovvero, ancora una volta, egli dipinge con la luce, che è subito anche colore. Se si volesse rimanere a un residuo di fisicità, potremmo anche suggerire che in lui c'è il gesto del vetraio che soffia nel cannello introducendo l'aria in lievi spessori di cristallo fuso. Ne viene anche la possibilità di tante varianti, come proprio succede nell'arte del vetraio, o anche del vasaio. Non si può sapere a priori se dall'estrosa invenzione di Salvo scorgheranno templi, moschee, minareti, o invece, per esempio, libri accumulati l'uno sull'altro, con le pagine aperte a navigare nello spazio, come se assumessero ali per volare, o planare, o sedimentarsi. Il che è anche il passaggio a un'altra tipologia di costruzioni, forse ancor più ricorrente, quella degli edifici a capanna, preziose occasioni di costruire come dei castelli di carte, anche in questo caso ricorrendo alla tessitura cromatica sostitutiva di pareti materiali. È l'ampio, disteso, solare *à plat* di Gauguin che per condensazione diviene come un laterizio, con cui riesce possibile costruire magiche abitazioni che non pagano alcuno scotto alla materia. Per tutte queste ragioni il plasticismo di Salvo appare completamente diverso da quello, poniamo, di un Sironi, e con lui dell'intera squadra del Novecento, artisti che amavano invece avvalersi di costruzioni pesanti, spesse, opache, negate all'infiltrazione cromatica, o pronte a limitarla, a spegnerla. E in quel caso si chiedeva prontamente un aiuto anche alle ombre, che circondavano la mole degli edifici costituendone una completa antitesi. Nel caso del Nostro ci

viene incontro invece un titolo eloquente, quasi una dichiarazione di poetica, là dove viene affermato *Il matrimonio tra il pieno e il vuoto*. Proprio perché questa modalità di produzione non conosce più una differenza sostanziale tra corpi massicci e resistenti, e il loro contrario, la magia cromatica si estende anche attorno agli edifici. Ovvero, come si diceva anche ai tempi dell'Impressionismo, anche le ombre sono colorate, ma questo avviene non già per ossequio a qualche legge ottica, bensì per l'omogeneità di tessitura dei pieni e dei vuoti. Il codice è unico, anche se riesce a variare sapientemente i toni, ben deciso comunque a espellere da sé i momenti di grigiore o di astinenza dal piacere per gli occhi. Tutto si accende, brilla allo stesso modo, i vuoti cantano come i pieni, emanando le loro accese tonalità.

Questa logica al risparmio, che può far pensare al detto filosofico secondo cui “gli enti non sono da moltiplicare oltre il necessario”, agisce anche per scavalcare la differenza ontologica che ci potrebbe essere tra le edificazioni umane e la natura. Ma beninteso Salvo è lontanissimo da qualsivoglia soggezione a un naturalismo-impressionismo *d'antan*, ovvero i ciuffi di vegetazione, gli alberi, le palme che compaiono nel suo universo nascono per forza endogena, ovvero, è il nostro scannerizzatore, o soffiatore col cannello del vetraio, che talvolta devia la sua attenzione, e invece di produrre le forme panciute di chiese e abitazioni, si sbizzarrisce nello stilizzare motivi di natura, avendo solo l'avvertenza di intingere il pennello in un diverso grumo di colore, e dunque, contro i colori ardenti, solari delle esibizioni murarie, comparirà la splendente epifania di un verde clorofilla allo stato puro, quale, va detto ancora una volta, invano troveremmo nel nostro povero mondo inquinato, intaccato dai vari accidenti atmosferici. Di nuovo, è il nostro fanciullino che, avvalendosi del suo accesso al paradiso delle forme primigenie, ne sottrae gli aspetti più puri.

Qui giunti, si potrebbe imboccare un'altra similitudine, quella del bambino che, sempre armato di un cannello, procede in modi ancor più depurati rispetto al vetraio, limitandosi a soffiare in un composto liquido e traendone bolle di sapone. Quei corpi bombati, molli, soffici, se intinti in uno squillante verde clorofilla, servono benissimo per ricreare l'universo della vegetazione, ma se si rinuncia a pescare nel verde possono mutarsi in altrettanto soffici e morbide nuvole, pronte a issarsi nell'alto di cieli di terso nitore alla maniera di aerostati. Siamo insomma

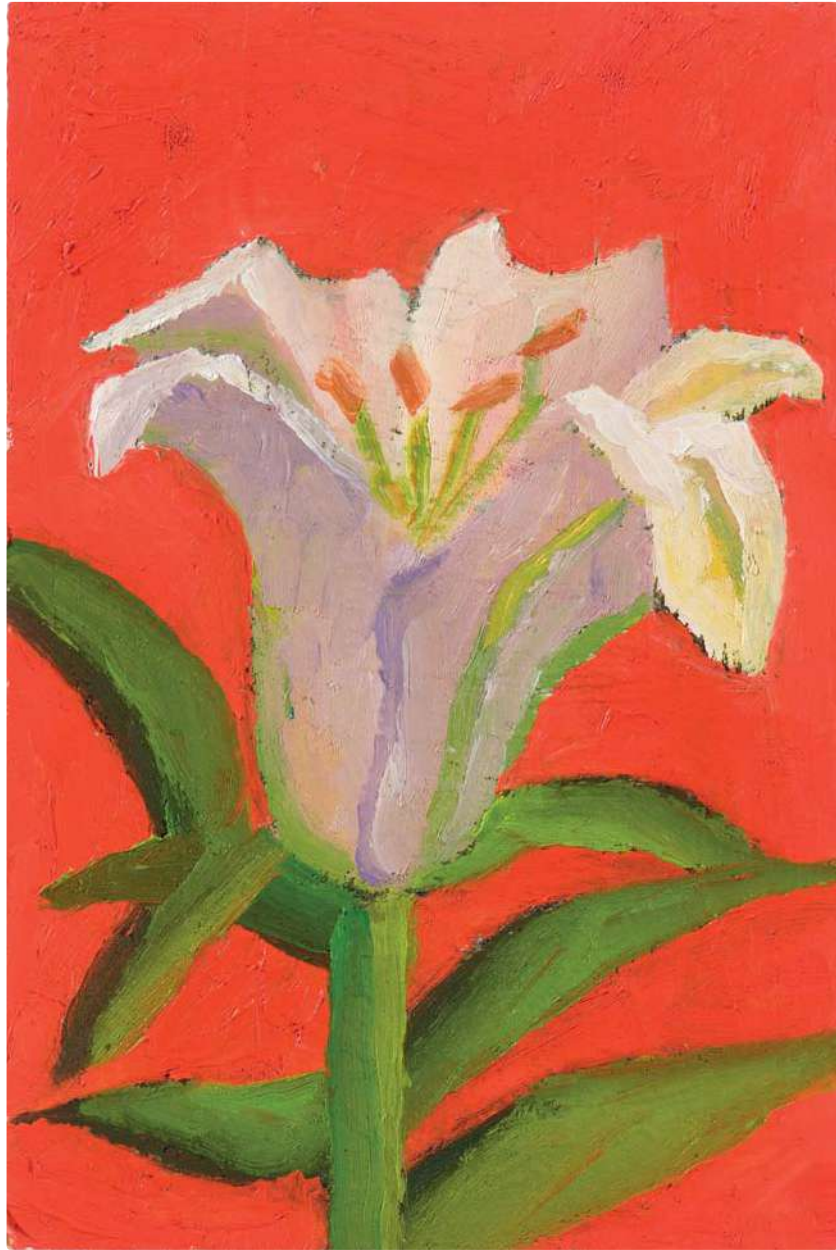
in presenza di una volontà precisa di ridare forma all'intero regno di natura quale lo conosciamo nella normale esperienza quotidiana, ma liberandolo dalle sue varie impurità e contaminazioni, rifacendolo secondo un programma economico, ogni cosa riprodotta con il minore sforzo possibile, e utilizzando una serie di figure geometriche essenziali.

Uno dei compiti più impegnativi su questa strada Salvo lo incontra quando decide di affrontare anche un sottoprodotto della natura qual è quello costituito dai fiori e frutti, un territorio minato, dato che vi si sono cimentati a meraviglia gli interpreti dei vari naturalismi ed impressionismi succedutisi nei lunghi secoli dell'arte occidentale. Salvo si accinge a questa impresa cercando di salvare "capra e cavoli", ovvero di avvicinarsi il più possibile alle proprietà fisiche, perfino organolettiche, di soggetti come le pere e le mele, oppure alle forme frastagliate e sinuose dei petali, se si tratta di fiori. Da un lato, interviene anche in questo caso per semplificare e ridurre, per mettere ordine a tanta varietà ed eterogeneità di aspetti, ma per altro spinge la sua emulsione di luce-colore a farsi più sottile e flessibile nelle sue manifestazioni.

Un qualche riferimento ai fenomeni elettrici può valere anche se ci rivolgiamo a una vasta produzione del nostro autore. Molti dei suoi dipinti si presentano a luce accesa, investiti da un fiotto luminoso che ne fa ardere le superfici, le porta ad emanare perfino una nota di calore. Ma altre volte egli gira la chiavetta, spegne la visione, lascia che venga invasa da ombre di notturni, che beninteso restano ugualmente luminosi, ma ponendosi però nel segno del freddo e dell'algido, magari opportunamente rinforzato anche da qualche spruzzo di neve, in modo da contrastare il carattere estivo delle altre vedute, offerte in pieno sole. Ma ci sono anche delle ingegnose soluzioni intermedie, quando la radiosità delle illuminazioni solari si insinua entro l'oscurità dei notturni, ritagliandosi a forza delle sagome con l'aiuto delle luci artificiali fornite da lampioni. In questi casi l'artista si compiace di mettere in scena un dualismo convinto, estate contro inverno, le due stagioni non già portate a vivere in alternanza, ma a coesistere sulla medesima tela.

Infine c'è da accennare anche a un'altra dialettica che trova posto nel repertorio di Salvo. Come si è detto in tutte le righe precedenti, il suo approccio ai temi incontrati in animate perlustrazioni dei sensi o della mente, è di procedere

sollevandoli a un livello di essenze, di “eide”, come si diceva, rubate all’iperuranio. E nel condurre questa impresa si impone il processo di un passaggio, di uno scambio circolare, di templi che diventano case e poi alberi e poi nuvole e poi fiori, con minimi adattamenti, come farebbe un attore portato a interpretare varie parti, limitandosi a cambiare i costumi di scena. Ma accanto a una simile tensione verso “una maggiore sublimità”, sempre per stare al titolo di uno di questi dipinti, Salvo non manca di essere attratto anche da spettacoli, per così dire, desublimati, trovati sul filo di una dimessa e volgare quotidianità. Non dimentichiamo che in passato egli ha dedicato la sua attenzione anche ai giocatori di biliardo. Evidentemente in questo caso l’artista si sente sfidato ad agire su due sponde, partire da un motivo banale, di realismo spicciolo, ma dargli la solita impronta che lo “salva”, lo solleva a una dignità superiore. Affrontando questa partita, gli può capitare anche di incontrare un tema prosaico come gli *Abbaglianti*, le luci di un’auto che, nelle tenebre notturne, mettono in evidenza il tracciato della segnaletica stradale. Oppure, in applicazione della solita legge del procurare una sana economia di forme, di utilizzarle nelle più disparate accezioni, quelle candide strisce emergenti dalle tenebre sono fatte corrispondere allo zigzagare di un lampo che lacera il cielo in un *Temporale d’estate*. Su questa via, nulla è troppo profano e disdicevole, a questa ansia di riscattare ogni sembianza umana a colpi di bacchetta magica, diviene lecito avventarsi anche su un prosaico *Autogrill*, legato ai fasti di un piccolo realismo dei nostri tempi, ma per farlo rinascere in una fantasmagoria di colori, luccicante come un albero di Natale. Una volta esisteva il mito della vernice del Dottor Lambicchi, che con una spennellata riportava le immagini alla realtà. Non è certo questo il programma di Salvo, che punta piuttosto a rovesciare il procedimento, a incontrare la nostra piatta e frusta realtà, ma per sollevarla a cieli di intensa, incontaminata bellezza.



A radiant epiphany of Painting

by Renato Barilli

This exhibition is a splendid gift, a feast for the eyes and the imagination, offered to all those who still believe in Our Old Lady of Painting: a luxurious banquet spread by Salvo in two years of fervid work, in which in spite of some health issues he has managed to sum up, reprise and augment a magnificent career that has been unfolding, at this point, for almost half a century. Thanks should also be extended to Emilio Mazzoli, at the helm of a gallery of indisputable national and international prestige. The undersigned cannot but confirm a “long-term loyalty” granted to the art of Salvo, ever since his first steps, taken at the court of Arte Povera and in the climate of the edgiest conceptualism, when an austere disdain precisely for painting had come to the fore. But Salvo was one of the first to overturn that verdict, to gradually regain familiarity with the brush and the palette, linking his way back to the lesson of the great De Chirico, and thus supplying one of the most substantial episodes of an otherwise elusive and ambiguous phenomenon like the postmodern. After all, Salvo has not been the sole representative of this change of key; Mazzoli has just hosted another superb exponent of such an attitude, Luigi Ontani, also at the forefront of the phenomenon of the Nuovi-nuovi. In their midst, there has also been room for another old flame of Mazzoli’s, Mimmo Paladino, an outstanding member of the other parallel formation, that of the Transavanguardia.

Picking up on an old discourse already repeatedly recited, I would like to again banish any suspicion that behind such ardent, evident painting, free of conceptual alchemies, there lies a “retro” attitude, or one that seeks to “atone” for the sins of the contemporary. And yet, indeed, we have to speak of a reprise of the past, but immediately reconnecting it to the present, in keeping with the proven strategy of taking one step back to prime one’s stride for a stronger leap forward. This step back, in fact, moves towards a couple whose origins lie precisely in contemporary art, as I have taken the liberty of stating in a book of mine on art from the late 1800s through the entire last century. The contemporary has had two sources, one in Cézanne, which we can set aside in this case, the other in the couple Gauguin-Seurat, who might seem to follow opposing paths, but are

in definitive agreement, just as to get to the Indies one can head West or head East. The two can be given credit for having boldly leapt over several centuries of Western art, and so it seems almost a duty to look back on a session of the trial now being conducted against the West in all its aspects. From Leonardo on, all the way to Impressionism, European art has had the merit – later seen as a demerit – of wrapping itself in the mist, the atmospheric fog, yielding to all the affronts of the seasons. Not by chance did William Blake, at the origin of a profound movement of revolt, pick a bone with Rembrandt, accused of painting with muck. It was necessary, first of all, to purify not only the words but also the images of the tribe. And the charge, or the banishing gesture, was not only aimed at Leonardo, but also against his most authoritative pupil, Raphael. It was necessary to link up with those who had raised the cry “Let’s go back to before Raphael,” namely the licensed Pre-Raphaelites guided by Dante Gabriel Rossetti, but perhaps also, before them, to the Nazarenes and every other similar episode. I am not just spinning my wheels; in fact, among the initial thrusts of the “return to painting” practiced by Salvo, there were precisely certain tributes to the clear and innocent images of the youthful Raphael, prior to himself, still a pupil of Perugino, when he traced lucid, celestial, angelic profiles. Everything, in fact, can also be couched in religious terms; the byword was departure from this planet of ours shrouded in clouds of soot, to navigate in skies cleansed of any haze. In other words, the idea was to rediscover the Earthly Paradise, an art that could live up to the primigenial couple, Adam and Eve.

This, approximately, was Gauguin’s wager, when albeit with effort he freed himself of the remaining bonds of Impressionism, returning to paint with full, saturated colors, spread without ripples. And so it came to be, the dense, confident measure of the *à plat*, of which Salvo seems like a convinced descendent. But what does the counterpart, Seurat, have to do with it, who was instead moving in exactly the opposite direction, dividing, pulverizing, fragmenting? This is the place for an idol of my arguments, Marshall McLuhan, who intuitively understood that the theorist of Divisionism was a bridge-figure: on the one hand, he linked back to the “ancient” technique of the mosaic, but with the realization that it would resurface in a future of full technological development. Isn’t it true that today we never fail, with each passing hour, to pay tribute to the unavoidable

presence of the so-called electronic mosaic? Those remote little tiles, passing through the tiny dabs of paint recommended by Seurat, have been transformed into the pixels of the electronic language, in those minute ignitions of the brushes of current. It is known that we have learnt to implant them inside screens in infinite numbers, so those tiny points have melded and escaped from the perception of the human eye, densening into precisely that flat and apparently seamless expanse from which the rival Gauguin was moving. So the game is up, the two horns of the dilemma are conjoined, leading to an outcome of parity.

But why wade through this phase linked to the name of Seurat, or of electronic pixels, if after a while we will just have to deny it, or at least declare it irrelevant, to the point of going beyond our threshold of perception? Such a passage is needed to establish a similarity with the incredible purity Salvo knows how to give to his brushstrokes. Nothing could be denser, more compact but at the same time freed of any impurity than what we see before us, as if it had not been entrusted to material paints with their inevitable passive residues, the very ones from which Seurat wanted to break free, recommending the avoidance of any mixing on the palette, leaving it up to the eye to do the job, without paying any tribute to an external physicality. Well, this is the miracle Salvo knows how to perform, which could also be expressed in an emphatic way, stating that he almost seems to paint with light. This is why I had to weave my way back in order to then evoke the airy, impalpable dance of the pixels. Or we might even utilize a formula with medieval overtones, speaking of “acheiropoietic” images, not made by human hands, by a material brush, but as if they had made themselves, surfacing by magic on the canvas.

All this vast production presents itself in terms of such a miracle, or mutual conversion. Nothing is more solid, in Salvo’s painting, than the various objects of his repertoire can be: books, fruit, flowers, walls of buildings, colonnades of temples, trees, clouds. But at the same time, everything undergoes a portentous transmutation into a luminous body, mixed not with cement or other physical matter, but with the light that wraps, penetrates, pierces, finding perfect complicity with radiant summer and noon skies, or on the other hand with pearly lunar glimmers. And then there is also the return to the roots, or the confession of a relationship of descendance; in many cases it is precisely the electric light that

brightens our city streets at night, which sheds itself on the views. In short, we are looking at a continuous reciprocal process from the material to the immaterial, always ready to convert back and forth, from one to the other. Neither do I believe that we should drop the thread of a dialectical order, the span of the “*novantico*,” the “newantique,” the other continual conversion thanks to which Salvo can approach all current events without difficulty, in recent times as never before. There are even the stripes of traffic signage that appear to him should he venture out along our roads, perhaps at night, in an automobile. And there are memories of travel, postcards, favorite places. The repertoire is always ready to latch onto yet another theme, idea, suggestion, but at the same time it functions as a corrective mechanism, i.e. the images, even in their banal nature, undergo a process of elevation, raised to that sky of Eden-like purity that the “original sin” of naturalism strove in vain to corrupt. The powerful ship of Painting sails on, confident of its progress, encouraged by a faraway, mythical past, but heading towards future scenarios with the full support of the most advanced technologies.

Having outlined this general map of Salvo’s navigation, which represents confirmation of many previous interpretations, for me, it is worth taking a closer look at how all this is articulated, in terms of continuity but also difference, in the enormous output of just a couple of years. Maybe the dominant theme is that of buildings, temples, mosques, which appear with a basic plasticity, like a rediscovered earthly paradise, or seem to have emerged from the hands of an “eternal child” like that of Pascoli, a child who has burst upon the scene up there in the Hyperuranion, pilfering a whole repertoire of geometric figures. First of all the cylinder, swollen, chubby, or then slimmed, becoming a tall, slender tower, like a minaret, like a missile, and usually topped by a cone. There is an inevitable reference to certain typical creations of the postmodern, in the strictest sense of the term, confirming that this is a very apt positioning for Salvo. Just consider the *Teatro del mondo* of Aldo Rossi, almost a symbol of the postmodern in the field of architecture; or, why not, the coffee pots designed by Alessandro Mendini for the company Alessi. There is nothing jarring about such a combination of the serious and the futile, since in Salvo, as we have seen, there is the *docta ignorantia* of a child who amuses himself by simplifying problems, dragging the austere into the realm of frivolous fun. The two years documented herein have allowed the artist

to travel, to indulge in a taste for tourism in pursuit of the best opportunities to exploit his preferred typologies, as is in any case announced by the title of one of these paintings, *Andar per castelli* (Visiting Castles). Thus we see trips to various cities in Germany, or Iceland, or to exotic places like Luxor, Oman, including an inevitable Venice. Alongside luxurious destinations, there are also others linked to a more local navigation, even extending to the *trulli* of Alberobello as a counterpart or contrast to a superb view of colonnades, assigned a lofty sounding title, *Edificio della maggiore sublimità* (Building of the Greatest Sublimity).

But we should immediately point out that these various surveys of masonry are not conducted with an approach of absolute lightness, as if to foil the possible obtuse physicality of massive walls. We could almost assert, in tune with the key of interpretation we have chosen, with its readiness to rely on electronics, that Salvo employs a sort of scanner, which enables him to strip down the various monuments approached in all their inertia, reducing them to magnificent remains. In other words, once again, he paints with light, which is immediately also color. Were we to opt for some residual physical presence, we might also suggest that in Salvo there is the gesture of the glassmaker who blows into a pipe, introducing air in thin chambers of molten crystal. The possibility of many variations arises, just as happens in the art of the glassmaker, or also of the potter. We cannot know, *a priori*, if the fanciful invention of Salvo will call forth temples, mosques, minarets, or instead (for example) stacks of books, pages open to navigate in space, as if they were wings with which to fly, or to glide, or to settle. Which is also the passage to another type of construction that perhaps recurs even more often, that of the cabins, precious opportunities to construct, like houses of cards, again in this case employing chromatic texture to replace material walls. It is the expansive, extended, solar *à plat* of Gauguin that by condensation becomes like brick, with which it is possible to build magical abodes that owe no reckoning to matter. For all these reasons, Salvo's plasticism seems completely different from that of a Sironi, let's say, and with him the entire Novecento team, artists who instead liked to rely on heavy, thick, opaque constructions, shut off from chromatic infiltration, or ready to limit it, to extinguish it. And in that case assistance was promptly also sought in shadows, which surrounded the bulk of the buildings, constituting their complete antithesis. In the case of Salvo, an eloquent title comes to our aid,

almost a declaration of poetics, when he evokes *Il matrimonio tra il pieno e il vuoto* (The Marriage between Full and Empty). Precisely because this production mode no longer recognizes a substantial difference between solid, strong bodies and their opposite, the chromatic magic also extends around the buildings. Or, as was also said in the days of Impressionism, even the shadows are colored, but this happens not in obedience to some optical law, but due to the homogeneous wave of fullness and emptiness. There is but one code, though it is possible to skillfully vary the tones, resolved in any case to expel the moments of grayness or of abstinence from pleasure for the eyes. Everything ignites, shines in the same way, the voids sing like the volumes, emanating their glowing tones.

This logic of economy, which may bring to mind the philosophical motto “entities should not be multiplied more than necessary,” also acts to bridge the ontological difference that might exist between human edifications and nature. We should emphasize, however, that Salvo is very far from any overtones of a naturalism-impressionism *d’antan*, i.e. the tufts of vegetation, trees and palms that appear in his universe come from an endogenous force. In other words it is our scanner, or our glassblower, that sometimes shifts his attention, and instead of producing the rounded forms of churches and dwellings, he indulges in stylizing the motifs of nature, only taking care to dip the brush in a different patch of color, so as opposed to the glowing, sunny tones of the masonry displays, the splendid epiphany of the purest chlorophyll green appears, which – it should be repeated – we could never find in our polluted world, damaged by various atmospheric accidents. Once again, it is the “eternal child” who relies on his access to the paradise of primigenial forms to snatch its purest aspects.

Having reached this point, we could head into another simile, that of the child who again armed with a pipe, a straw, proceeds in ways even purer than those of the glassblower to simply blow into a liquid compound, producing soap bubbles. Those rounded, soft bodies, when dipped in shrill chlorophyll green, work very nicely to recreate the universe of vegetation. But if one refrains from fishing in that green, they can change into equally soft and fluffy clouds, ready to rise to the heights of the perfectly clear sky, like balloons. We are in the presence, in short, of a precise will to restore form to the entire kingdom of nature as we know it in normal everyday experience, but liberating it from its various impurities and

contaminations, remaking it according to an economical program, each thing reproduced with the smallest possible effort, using a series of essential geometric figures.

One of the most arduous tasks along this path is encountered by Salvo when he decides to also approach a subproduct of nature, such as that composed of flowers and fruit, a territory full of pitfalls given the fact that the exponents of the various naturalisms and impressionisms across the long centuries of Western art have covered this ground with such marvelous results. Salvo sets off on this undertaking by trying to “have his cake and eat it too,” namely to get as close as possible to the physical, even organoleptic properties of subjects like pears and apples, or the jagged, sinuous forms of petals, in the case of the flowers. On the one hand, he again intervenes in this case to simplify and reduce, to make order of so much variety and heterogeneity of looks, but on the other he coaxes his emulsion of light-color to stretch thinner, flexing outward in its manifestations.

Some reference to electrical phenomena may also be valid here, as we contemplate the vast production of this artist. Many of his paintings present themselves in bright light, flooded with a luminous surge that makes their surfaces glow, even causing them to emit a sense of warmth. But in other cases he flips the switch, turning off the vision, letting it be invaded by nocturnal shadows, which of course remain equally luminous, but shift into the realm of the cool and the chilly, aptly reinforced perhaps by a sprinkling of snow to contrast the summery character of the other views, offered in full sunlight. But there are also ingenious intermediate solutions, when the radiance of the solar illuminations sneaks its way into the nocturnal darkness, forcefully staking out silhouettes with the aid of the artificial glow of streetlamps. In these cases the artist enjoys staging a convinced dualism, summer vs. winter, two seasons no longer existing in alternation, but coexisting on the same canvas.

Finally, we should mention another dialectic that has its place in Salvo’s repertoire. As we have said in all the previous lines, his approach to the themes encountered in lively scans of the senses and the mind is to proceed by raising them to a level of essences, of “*eidoi*,” as we were saying, stolen from the Hyperuranion. Performing this feat, he imposes the process of a passage on himself, a circular exchange, of temples that become houses and then trees and then clouds

and then flowers, with minimal adaptations, as an actor would when playing various roles, simply by changing costumes. But alongside such a drive towards “the greatest sublimity,” to again reference the title of one of these paintings, Salvo doesn’t fail to also be attracted by spectacles that are desublimated, so to speak, found along the path of modest, ordinary everyday life. We should not forget that in the past he has also focused on table football players. Evidently, in this case the artist feels challenged to act on two fronts, starting with a banal motif of mundane realism, but giving it the usual imprint that “redeems” it, elevates it to a status of greater dignity. Coming to terms with this challenge, he may also run across a prosaic theme like the *Abbaglianti* (High Beams), the headlights of a car that reveal road signage in the shadows of the night. Or, applying the usual rule of obtaining healthy economy of forms, using them in the widest range of situations, those pale stripes emerging from the darkness correspond to the zigzag of a lightening bolt that splits the sky in a *Temporale d’estate* (Summer Storm). Along this path nothing is too profane and disreputable, for this urge to redeem every human semblance with strokes of a magic wand, so it becomes legitimate to also venture into a prosaic *Autogrill*, linked to the splendors of a small realism of our times, but to make it be reborn in a phantasmagoria of colors, sparkling like a Christmas tree. Once there was the legend of the special paint of Dottor Lambicchi, which had the property of making painted images become real. This is certainly not Salvo’s program, since instead he seems to want to reverse that process, encountering our flat, threadbare reality, only to loft it into skies of intense, uncontaminated beauty.