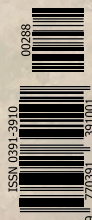


segno

Attualità Internazionali d'Arte Contemporanea



Artista in copertina MICHELANGELO PISTOLETTO

All'interno MAURIZIO MOCHETTI alla Galleria Enrico Astuni di Bologna

SALVO alla Galleria DepArt di Milano

Documentazioni – Artisti in mostra - Recensioni, Immagini – Libri e Cataloghi

4/9

10/15



Artista in copertina MICHELANGELO PISTOLETTO
Affollato MAURIZIO MOCHETTI alla Galleria Enrico Astuni di Bologna
SALVO alla Galleria DepArt di Milano
Documentazioni - Artisti in mostra - Recensioni, Immagini - Libri e Cataloghi

Anteprima

Roma, Arte in Nuvola
Arte e critica di Gabriele Perretta
Anteprima mostre a cura di Umberto Sala

Artisti in copertina

Michelangelo Pistoletto
Fourth Generation di Alenka Gregorič
Cukrana Gallery, Lubiana (Slovenia)

Michelangelo Pistoletto
Il presente - Uomo di fronte, 1961
acrilico e vernice plastica su tela, 200 x 150 cm
foto: A. Lacirasella

34/79 Attività espositive/ Recensioni e documentazioni

www.segnonline.it

Salvo Dep Art Gallery Milano (Andrea Branzi) - **Maurizio Mochetti** Galleria Astuni Bologna (Andrea Bardi) - **Jannis Kounellis** Christian Stein Milano (Paolo Balmas) - **Andy Warhol** Fabbrica del Vapore Milano (Cecilia Paccagnella) - **The Ability to Dream** Galleria Continua San Gimignano (Rita Olivieri) - **Giuseppe Gonella** Galleria Bonelli Milano (dal cs) - **Trame preziose** Duomo di Cosenza (Michela Laporta) - **Jaan Toomik** Galleria Artra Milano (Cecilia Paccagnella) - **Mattia Barbieri** Rizzuto Gallery Palermo (Francesco Paolo Del Re) - **Ruggero Rosfer** Fabbrica EOS Gallery Milano (Azzurra Immediato) - **Be water, my friend** Galleria Alberta Pane Venezia (Elisa Cescon Tedesco) - **Nico Angiuli** Donnapaola Murgia barese (Maria Vinella) - **Giovanni Termini** Galleria Vannucci Pistoia - **Luca Gioacchino Di Bernardo** Galleria Tiziana Di Caro Napoli (Stefano Taccone) - **Golpe lo so. Dedicato a Pasolini** Galleria Zamagni Rimini (Milena Becci) - **Alberto Garutti** Villa Pecori Giraldi Firenze (Alessandro Cocchieri) - **Fabrizio Tridetti** Yag Garage Pescara (Miriam Di Francesco) - **Laura Viale** Spazio Matta Pescara (Ivan D'Alberto) - **Gioni David Parra** Area Archeologica San Donato Genova (Viana Conti) - **Superblast II edition** Manifattura Tabacchi Firenze (Duccio Nobili) - **Domenico Borrelli** Shazar Galery Napoli (Ivan D'Alberto) - **Quotidiana** Quadriennale a Palazzo Braschi Roma (Ilaria Piccioni) - **Ettore Sordini** CRAC Puglia Taranto (Gabriella Grande) - **Grazia Varisco** Fondazione Biscozzi-Rimbaud Lecce (Carmelo Cipriani) - **Renato Galante** Galleria Momart Matera (Antonella Marino) - **Giulio De Mitri** Irsa-Cnr Taranto (Roberto Lacarbonara) - **Olafur Eliasson** Palazzo Strozzi Firenze (Alice Ioffrida) - **Eduard Winkhofer** CAMUSAC Cassino (Tommaso Evangelista) - **Stefano Arienti** Galleria Nazionale San Marino e Galleria Claudio Poleschi (Roberta Ridolfi) - **Artisti in dialogo con Venanzo Crocetti** Fondazione Crocetti Roma (Maila Buglioni) - **Alessandra Chiappini** Scoglio di Quarto Milano (Cecilia Paccagnella) - **Luana Perilli** The Gallery Apart Roma (Maila Buglioni) - **Bellantoni, De Nicola, Valli** Curva Pura Roma (Maila Buglioni) - **Cristina Falasca** e **Davide Viggiano** TRALEVOLTE Roma (Nicoletta Provenzano) - **Stills of Peace IX** edizione Atri-Pescara (Miriam Di Francesco) - **Momò Calascibetta** Un ricordo di Andrea Guastella.

Segnoarchitettura

Fondazione Rovati Centro Polifunzionale Milano (Giada Pellicari) - **Graphic design** Intervista a **Sylvia Franchi** Galleria Artivisive Roma (Maila Buglioni) - **Michele De Lucchi** Progetti espositivi Studio Trisorio Napoli (Alessandra Bianco) - **Nuova vita per il Museo Colonna** a Pescara, intervista a Giorgio de Finis a cura di Ivan D'Alberto

84/85 Segnolibri/ Libri, Letteratura e Memorie

Letti e commentati da
Antonello Tolve, Andrea Daffra, Maila Buglioni, Federico Bilò, Viana Conti

Abbonamento • 5 numeri - 30€

Carta di credito o PayPal su segnonline.it/abbonamenti - c/c postale n° 1021793144 intestato a Rivista Segno Pescara
Bonifico bancario intestato all'Associazione Culturale Segno - Intesa San Paolo - IBAN IT 86 B 03359 01600 100000007905

segno

periodico
internazionale
di arte
contemporanea

Direttore responsabile **Lucia SPADANO** (Pescara)
Condirettore e consulente scientifico **Paolo BALMAS** (Roma)
Presidente **Umberto SALA**
Direttore editoriale **Roberto Sala** roberto@rivistasegno.eu
Caporedattore **Maila Buglioni** mail@rivistasegno.eu

Direzione e redazione
Corso Manthoné, 57 - 65127 Pescara
Telefono 085/61438
redazione@rivistasegno.eu
Traduzioni Lisa D'Emidio e Francesco Pozzi
Coordinamento grafici Massimo Sala

Collaboratori e Corrispondenti dell'associazione culturale Segno: Isabella Battista, Milena Becci, Cecilia Buccioni, Francesca Cammarata, Olga Cantini, Tristana Chinni, Carmelo Cipriani, Viana Conti, Ivan D'Alberto, Francesco Paolo Del Re, Marilena Di Tursi, Tommaso Evangelista, Angela Faravelli, Andrea Guastella, Azzurra Immediato, Francesca Interlenghi, Alice Ioffrida, Fabio Vito Lacertosa, Antonella Marino, Duccio Nobili, Rita Olivieri, Dario Orphée La Mendola, Cecilia Paccagnella, Ilaria Piccioni, Gabriele Perretta, Nicoletta Provenzano, Roberta Ridolfi, Luca Sposato, Stefano Taccone, Valeria Todaro, Antonello Tolve, Maria Vinella. *Segnoarchitettura*: Alessandra Bianco, Federico Bilò, Alberto Ulisse.

Distribuzione e diffusione Spedizione in abbonamento postale Poste Italiane S.p.A. - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n.46) art. 1, comma 1, Pescara ROC - Registro degli operatori di comunicazione n. 18524 Registrazione Tribunale di Pescara n° 5 Registro Stampa 1977-1996. ISSN 9770391391001
Impianti grafici e legatura: IGR (Ch) e F.C. Allestimenti Grafici (Pe).

Ai sensi della legge N.675 del 31/12/1996 informiamo che i dati del nostro indirizzario vengono utilizzati per l'invio del periodico come iniziativa culturale di promozione no profit.

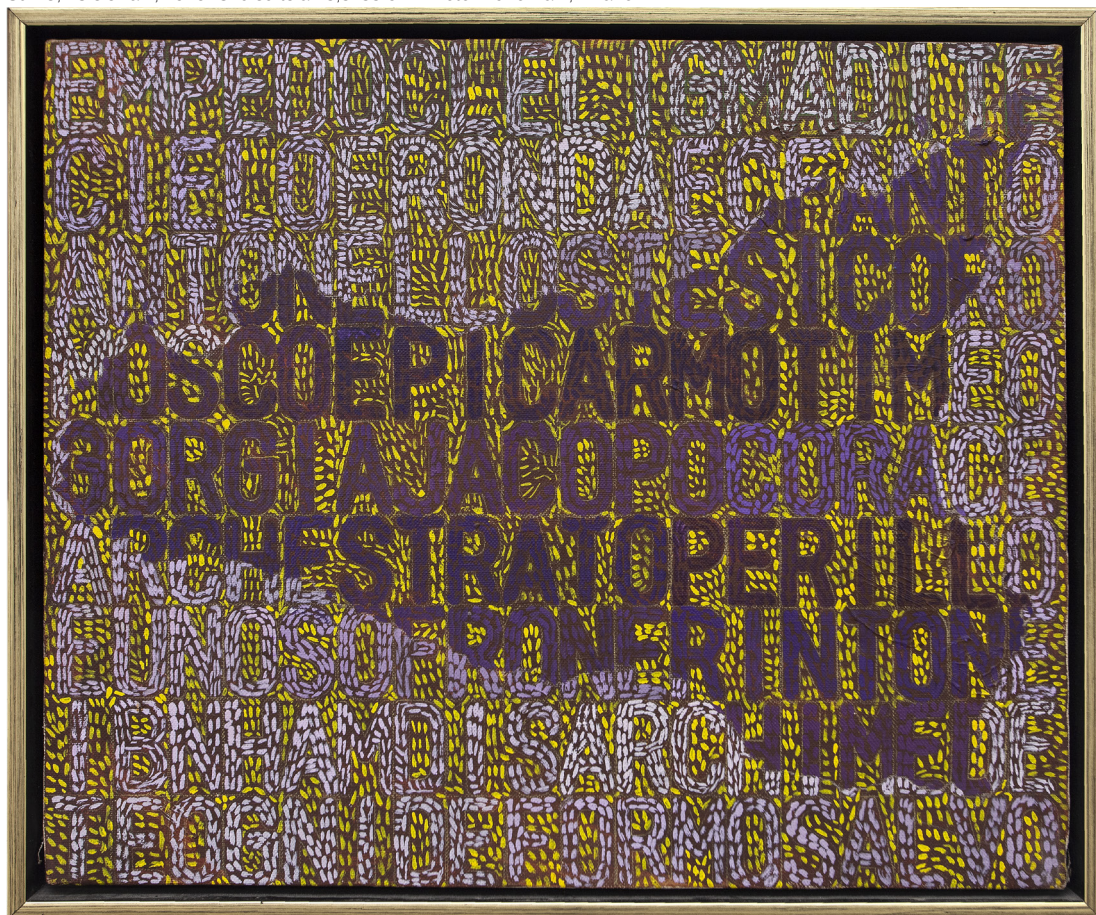
Salvo

«In quanti modi può essere dipinta una rosa?»
La pittura come urgenza eterna

Scorrendo il trattato *della pittura (imitazione di Wittgenstein)*, pubblicato dall'artista nel 1980, fino al punto 39, si arriva a fare i conti, nella sua sconcertante semplicità, con l'interrogativo che ha accompagnato Salvo per tutto l'arco della sua carriera. «Finché il 'modello' può essere visto in maniera nuova – si chiede l'artista, appena prima, al punto 37 – perché si dovrebbe interrompere la ricerca?». Quella che a primo impatto potrebbe apparire come una rincorsa ossessiva e sfiancante, però, come un desiderio divorante di originalità, deve essere ricondotta all'interno di una sorprendente lucidità di pensiero, a quel cinismo sorridente in virtù del quale Salvo ha acquisito la consapevolezza profonda dell'impossibilità di una autoreferenzialità totale. Nato a Leonforte (Enna), nel 1947, e trasferitosi nel 1956 con la famiglia a Torino, **Salvo** (al secolo Salvatore Mangione), senza dubbio uno dei numi tutelari del Postmoderno italiano e tra le voci più autorevoli per comprendere la delicata fase di transizione dalla stagione "fredda" a cavallo tra i '60 e i '70 a quella "calda" del *rappel a la peinture*, è il protagonista, dal **28 ottobre 2022 al 28 gennaio 2023**, della quarta personale allestita negli spazi della **Dep Art Gallery** di Milano. Dopo *un'arte senza compromessi*, antologica del 2017 curata da Matteo Galbiati, la galleria guidata da Antonio Addamiano propone **Sicilie e città**, per la cura di **Gianluca Ranzi**. La mostra si presenta come un affondo tematico su due momenti distinti all'interno del percorso di Salvo, quello delle *Sicilie*, intrapreso a partire dalla metà degli anni Settanta, e quello,

più tardo, delle *Città* (serie portata avanti dagli anni Ottanta in poi). Nella prima fase delle *Sicilie* - e delle *Italie* - l'artista concentra le sue riflessioni in merito al rapporto tra testo scritto e immagine, tra parola e pittura, che prima di deflagrare nel trionfo del colore e nel calcolo della forma esibisce con rara efficacia le tensioni di un momento mezzano, le perplessità e i dubbi dell' *interregno*. A una prima fase contrassegnata dall'intervento a pastello su una mappa (in mostra una **Sicilia** del 1974), fa seguito un momento in cui il procedimento si fa esplicitamente pittorico: i **23 siciliani** e i **45 siciliani**, tele esposte in mostra, appartengono infatti ad un momento già contraddistinto dall'adozione della tradizionale tecnica ad olio. I nomi di celebrità locali – filosofi, pittori, storici – vengono accostati l'uno accanto all'altro, a formare un pattern dove l'impiego di crome differenti permette la creazione di una forma riconoscibile, quella della Sicilia. Sintomo primo del soggiorno in "Purgatorio", la serie delle *Sicilie* porta con sé i residui della formazione di Salvo, i crismi di quel *cursus honorum* poverista e concettuale che solo una città come Torino, vera e propria roccaforte e quartier generale di molti tra i membri della formazione celantiana, era allora in grado di garantire. «Se in principio era il logos – scrive Gianluca Ranzi nel testo in catalogo – lo era anche per Salvo». Tornato a Torino da Parigi, dove aveva preso parte alle sollevazioni studentesche, Salvo, pressato da difficoltà economiche, condivise, dal 1969 al 1971, lo studio di Alighiero Boetti in via Principe Oddone. Il sodalizio, non solo artistico, tra i due – Boetti era

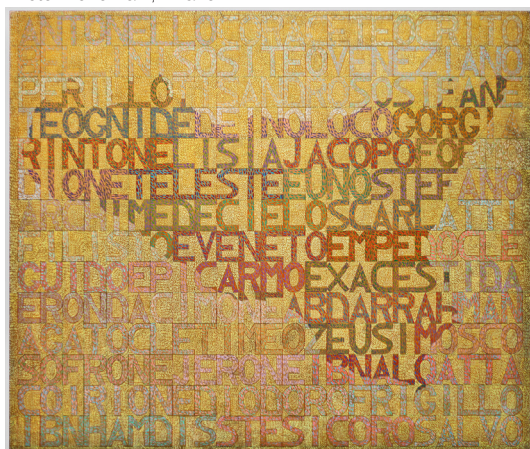
Salvo. *23 siciliani*, 1976. Olio su tela 45,5x55 cm. Photo Bruno Bani, Milano





Salvo, *La città*, 1986. Olio su tela, 50x50 cm
Photo Bruno Bani, Milano

Salvo, *45 siciliani*, 1976. Olio su tavola, 100 x 119 cm
Photo Bruno Bani, Milano



batterista, Salvo si diletta con la chitarra – fu intenso, e il primo non ebbe problemi nel riconoscere i meriti del talentuoso inquilino: in occasione di un'intervista rilasciata nel 1972 a Mirella Bandini su «NAC», Boetti concesse all'amico il titolo di «ultimo artista che è saltato fuori a Torino». Nel suo «muro», Salvo era poi l'artista più rappresentato – quattro le immagini, tra cui un *ritratto* del '69 – mentre la condivisione di stimoli e riflessioni quotidiane condusse a esiti che – pur mantenendo intatte alcune, sostanziali differenze – lasciavano intravedere delle inevitabili affinità. In primo luogo, entrambi gli artisti erano impegnati a portare avanti, tramite il mezzo fotografico – uno dei tre «modi del concettuale», per Renato Barilli – una riflessione sulle dinamiche di costruzione e ridefinizione dell'identità. Le soluzioni adottate da Boetti, in lavori come *Gemelli* o *Shaman Showman*, del 1968, ritornano nei 12 *autoritratti* di Salvo, fotomontaggi ultimati nel 1969 ed esposti per la prima volta, alla galleria di Gian Enzo Sperone, nel 1970, in occasione della prima mostra personale dell'artista. Imboccando un senso di marcia opposto alla crescente smaterializzazione dell'arte, e in netta controtendenza rispetto nei confronti di ogni ipotesi di «morte dell'arte» e del soggetto, i fotomontaggi di Salvo, come ha ricordato Giorgio Verzotti, testimoniano il ritorno dell'interesse verso quella «soggettività [...] che le avanguardie dell'epoca, Arte concettuale in testa, avevano bandito». Proprio la soggettività, che in quel momento in

Boetti era esibita come *doppia* – e che culminerà nell'adozione, da parte dell'artista, della sigla Alighiero e Boetti – in Salvo agiva come filtro attraverso il quale offrire un punto di vista sul presente. I suoi *autoritratti*, infatti, altro non sono che il momento terminale di un processo di appropriazione e sostituzione: avvalendosi di scatti recuperati dalle pagine dei giornali, Salvo sostituiva il suo volto a quello dei protagonisti, proponendo, per Francesco Guzzetti, «la propria immagine e la propria biografia come punto di vista da cui guardare a temi della cultura di quel momento». Se in un primo momento, a farne le spese, erano ancora i «rappresentanti generali di categorie sociali» (Cristiana Perrella), Salvo, attratto dalla storia tutta, tentò l'effrazione nel passato, intenzionato com'era a non limitarsi alla cronaca del tempo. Lo sconfinamento nel passato si traduce, nella pratica, nell'ampliamento del campionario, nella scelta di pescare da un catalogo più corposo, nell'arretramento ai fasti del Rinascimento – è del 1970 il celebre *Autoritratto (come Raffaello)* – e alle formule iconografiche cristiane: adottando la posa del Cristo Pantocratore (*Benedizione di Lucerna*, 1969), ad esempio, Salvo ribadisce «il carattere demiurgico della funzione dell'artista» (Castagnoli), scrivendo l'equazione di coincidenza tra arte e storia dell'arte. Come ha giustamente intuito Barry Schwabsky su «Artforum» (*Notes on Salvo*), l'archivio mentale dell'artista, il suo «museo immaginario», già agli esordi, includeva – oltre alla grande pittura che andrà a fare da base ai *d'apres* degli anni Settanta – anche i lavori coevi di autori come Boetti o Fabro.

La penna, e per estensione la *parola*, era allora un altro dei «modi» d'elezione con cui l'artista *moderno*, quello che, sempre per Barilli, crede che «il passato sta alle nostre spalle, consumato per sempre», tentava lo strappo finale con la tradizione: tanto nelle sue operazioni di trascrizione di racconti (1971) quanto nella serie delle *Lapidi*, avviata nel 1970 e portata avanti fino al 1972, Salvo – lontano dai ritmi assetticci della pagina tipografica, che negli Stati Uniti stavano conducendo a quell'*estetica dell'amministrazione* di cui ebbe a scrivere Benjamin Buchloh – recupera la dimensione di piacere connaturata alla bella grafia, al corsivo dei bambini, all'*eccedenza della scrittura* che per Barthes, rievocato a proposito da Luigi Meneghelli, si manifesta nello «schieramento dei caratteri» e nella «distesa dei segni». Quella delle *Lapidi*, esperienza condotta dall'artista dal 1970 al 1972, è una serie a cui l'artista – che nell'impiego del marmo, materiale «ricco» per eccellenza, sanciva una certa distanza dalle soluzioni poveriste allora in voga – ha affidato il ruolo di manifesto programmatico della sua intera vicenda artistica: mediante un processo di riabilitazione dell'individualità autoriale (*Salvo è vivo – Salvo è morto*) che ammicca ad alcune proposte coeve (si pensi all'epigrafe mortuaria esposta da Gino De Dominicis nella sua prima personale all'Attico del '69); nell'orgoglio (*io sono il migliore*) e nella storizzazione di se stesso (nei *40 nomi*, Salvo altro non è che il tassello conclusivo di un personalissimo *De viris illustribus* in marmo); e infine, nella resistenza al paradigma linguistico e strutturalista, che si illudeva di poter passare ogni immagine sotto la lente dell'analisi testuale. In lavori come *La tigre*, infatti, Salvo, servendosi – come per tutte le *lapidi* – dell'ausilio di uno scalpellino, incise su marmo un racconto, sancendo da un lato l'autonomia del



Salvo, *Senza titolo*, 1988. Olio su tela, 200x150 cm
Photo Bruno Bani, Milano

linguaggio dall'immagine e dall'altro riconducendo il primo a toni «boriosi, pretenziosi, aristocratici» (Barilli). Profondamente scettico nei confronti della standardizzazione tipografica del concettualismo ortodosso, Salvo sottopone il linguaggio ad un'operazione di dissezione, agendo a livello atomico e trattando la lettera, particella elementare del discorso, come una forma pittorica, manipolandone le dimensioni, il lettering e la colorazione. Questa sua attitudine è visibile, ad esempio, nella soluzione adottata per Documenta V, curata nel 1972 da Harald Szeeman (in quell'occasione l'artista sceglie di partecipare facendo inserire in catalogo il suo nome con un corpo più grande degli altri) o ancora nei *Tricolori* del 1971, sia nella loro versione al neon – probabilmente debitrice di *My name as though it were written on the surface of the moon* (1968) di Bruce Nauman, esposta da Germano Celant nella storica mostra *Conceptual art, Arte povera, Land Art* (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno-luglio 1970) - sia in una veste più propriamente grafica (è il caso della copertina della collettiva *Boetti Fabro Merz Paolini Salvo*, dove il nome dell'ultimo è l'unico ad apparire con i colori della bandiera nazionale). È però un altro dei *Tricolori* di Salvo, in cui le bande verticali verdi, bianche e rosse vengono dipinte (sul modello delle *flags* di Jasper Johns) direttamente sul supporto, che in questo caso è però composto da dei fogli di giornale, a fornire il giusto aggancio con le *Sicilie*. Ad accomunare le due serie, infatti, è un approccio invasivo e disobbediente. Applicando della pittura sulla pagina scritta, infatti, Salvo “depone” il re, compiendo un gesto di ribellione che si concretizza nell'esautorazione della supremazia del testo. In maniera analoga, la pasta pittorica, densa, che si deposita sul substrato grafico-verbale delle *Sicilie*, si fa più impertinente e sfacciata, reclamando un posto in prima fila e decidendo di rompere le righe, di esondare al di fuori dei limiti imposti dal disegno delle lettere, per rendere riconoscibile il profilo dell'isola e per sovvertire, in definitiva, i rapporti gerarchici consolidati. Al tempo delle *Sicilie*, tuttavia, Salvo aveva già in-

trapreso, primo fra gli artisti d'avanguardia, il sentiero della pittura figurativa e del *d'apres*. Dal momento che «a un certo punto – ha lamentato lo stesso Salvo a Pier Luigi Castagnoli – 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», l'artista volle concedere a se stesso «la sfida della pittura» e «il piacere del colore», una sfida che aveva accolto già da giovane quando, nel 1963, aveva partecipato alla centoventunesima Esposizione della Società Promotrice delle Belle Arti di Torino con una *Testa di vecchio* copiata da Leonardo. La scelta, estremamente coraggiosa e salutata con diffidenza, se non con aperto diniego – si pensi alle parole di Pier Luigi Tazzi, che in seguito avrebbe parlato, su “Artforum”, di Salvo come «sintomo della crisi» - è, per lo stesso Castagnoli, lo scacco matto con cui l'artista, «regista» e «primo attore» di una messinscena abilmente orchestrata, non solo svela l'inconsistenza della mitologia neoavanguardista, ma anche la vacuità delle onnipersive dinamiche mercantili di un sistema dell'arte ormai globalizzato. La volontà, da parte di Salvo, di «realizzare una pittura sufficiente a se stessa» passava necessariamente, per il critico, dalla costruzione «di una personale mitografia che garantisse [...] la presentabilità e [...] la possibile validazione di una pratica della pittura altrimenti difficilmente accettabile [...] da parte della critica e del mercato». Se la risposta del mercato era, all'epoca, pressoché nulla, e se la ricezione critica si risolveva spesso e volentieri in fraintendimenti e mistificazioni, non mancavano, tuttavia, alcune voci particolarmente attente. Una di queste fu quella di Renato Barilli, che – cinque anni prima dell'invenzione (o della scoperta) della Transavanguardia da parte di Achille Bonito Oliva, e in anticipo ancor più netto rispetto alla squadra degli Anacronisti di Maurizio Calvesi – individuò, in Salvo e Luigi Ontani, i *protomartiri* di una tendenza da lui definita come *Ripetizione differente*. In occasione dell'omonima mostra, tenutasi nell'ottobre 1974 presso lo Studio Marconi di Milano, il critico individuò nella ricerca dei due artisti una tendenza alla rivisitazione del *museo*, del “già fatto” (e già visto), con la fiducia e l'orgoglio «di poter sfidare quel maestro, di poterlo piegare entro le leggi del proprio stile». Uno stile che è nuovo in quanto porta in dote altri parametri su cui fondare il criterio di novità. Una novità non più letta dall'angolatura modernista di «rifiuto della tradizione» bensì interpretata alla luce del Postmoderno, della rivoluzione elettromagnetica e del relativo collasso spazio-temporale. «Se adottiamo [...] un'energia ad altissima velocità – si chiede Barilli – come quella della luce, ovvero delle onde elettromagnetiche [...] ha ancora senso [...] cercare di stabilire chi è in testa o in coda?». In una prospettiva postmoderna, dunque, dove «gli indici di posizionamento [...] perdono ogni significato», all'artista è concesso il furto, a patto che egli scopra le carte, che si lasci cogliere in flagrante, e che renda esplicite le *virgolette* entro le quali i grandi del passato vengono di volta in volta posti. Ed ecco quindi che il suo *San Martino e il povero* (da El Greco), collocato nelle sale del Wallraf-Richartz Museum di Colonia in occasione di *Projekt '74*, si pone come portavoce della pittura del XX secolo, sedendosi alla tavola rotonda dei grandi (Simone Martini, Stefan Lochner, Lucas Cranach, Rembrandt, Boucher e Cézanne).

Una pittura, quella di Salvo, che, con la caduta del paradigma evolucionistico dell'arte, non teme alcun confronto, e che trova il suo margine di manovra nel rivestimento cromatico di modelli preesistenti, nell'impiego di una tavolozza satura, acida, in linea con «l'intensità [...] dei colori ottenibili per via elettronica» (Barilli), talvolta stesa in maniera uniforme, talvolta lasciata a spessori più densi e più grassi.

Con gli anni Ottanta, invece, Salvo da uno sguardo attorno a sé, dipingendo paesaggi, omaggiando anche la sua terra nativa – raffigurando, ad esempio, la chiesa palermitana di San Giovanni degli Eremiti – e ampliando l'indagine pittorica, che nei *d'apres* era limitata alla distorsione del dato cromatico originario, anche alla ridefinizione delle forme. Mantenendo la stessa coerenza metodologica di fondo, Salvo riprende in mano il manuale di storia dell'arte, avanzando sino ai capitoli conclusivi e rielaborando suggestioni molteplici per dare vita a composizioni «volutamente primitive ma al contempo concettuali in cui l'antico de Chirico [...] il tardo Picabia, Carrà, e, ultimamente, Rosai, si coniugano con una sensibilità fauve ma anche pop» (Carolyn Christov-Bakargiev). È a questa fase della ricerca che vanno fatte risalire le *Città*, composizioni urbane che sottostanno alle stesse regole, alle medesime strutture logiche e formali che disciplinano la fisica delle sue campagne. Tanto nelle distese erbose quanto nelle infilate dei fabbricati metropolitani, infatti, la gestione complessiva dello spazio, l'economia dei vuoti e dei pieni e anche la definizione della morfologia dei tasselli è affrontata dal pittore con lo stesso approccio dei generali nella movimentazione delle truppe. In dialogo con Giancarlo Politi ed Helena Kontova, Salvo ha precisato la natura del suo approccio al quadro, una manovra quasi militare che, prima di disporre i «prigionieri» in superficie, li accerchia. Levigando le facciate dei caseggiati, sfrondando le chiome dai rami più lunghi, e addolcendo i profili delle colline, l'artista mette nel mirino il dato particolare e, sulla scia della lezione di Cézanne, lo riduce a solido elementare, a geometria ideale. Innervando le sue composizioni di una luce indicibile, insieme alba e tramonto - o forse né l'una né l'altro - Salvo si situa al di là della contingenza. «A differenza di un pittore realista – ha confessato a Floriana Piqué – io evito tutti i particolari che possono essere non essenziali», anche in virtù dei limiti umani della visione. Se al giorno d'oggi, infatti, la scelta di un particolare tono cromatico per la resa della luce solare rende difficoltosa l'identificazione dell'esatto momento del giorno in cui la scena avviene, in un futuro l'occhio umano sarà in grado di produrre quadri «mezzogiorno, mezzogiorno e cinque». L'artista, però, fugge dall'*avvenimento*, interessato com'è a restituire l'*essenzialità* della pittura. Un concetto, quello di essenzialità, evocato anche da Ranzi, che nel testo curatoriale individua, nella pittura di Salvo, un sostrato filosofico che affida all'arte il compito di andare «oltre il mondo delle apparenze e delle cose» per «*approdare alla definizione di una famiglia di forme*». Il merito di Salvo, chiarisce ancora Ranzi, è quello di aver restituito all'arte la sua vera essenza, la sua identità di mondo in cui l'essere si concentra «*nel suo contenuto di colore*». Un colore, che nelle opere in mostra - si pensi alle *Case con lampione*, dell'86, o ancora alla *Città* dello stesso anno e allo scorcio *Senza titolo* dell'88 - emerge, nel suo farsi luce endogena, «*supplemento di luminosità*», con clamorosa pre-



Salvo, *Case con lampione*, 1986. Olio su tela, 80x60 cm
Photo Bruno Bani, Milano

sunzione, per riprendersi la scena e per rivendicare il ruolo costruttivo. La luce e il colore, nei quadri di Salvo, rispondono infatti a una fisica diversa, che impedisce ai fasci luminosi di sfumare nell'atmosfera e che, al contrario, permette loro di conservare in ogni punto e in ogni momento la massima energia, la massima intensità. È nel colore, dunque - e di conseguenza nella pittura - che Salvo ritrova la sospensione nell'eterno, il collasso di una molteplicità dei piani, e soprattutto un continuo rinnovarsi dell'espressione. Se esiste un solo modo per scrivere «rosa», le possibilità di espressione in pittura sono infinite, ed è proprio la capacità innata della pittura di rigenerarsi a renderla, sin dagli esordi dell'avventura umana, un'urgenza eterna. *Verba volant, picta manent.*

Andrea Bardi

Salvo, *Sicilia*, 1974.
Matita colorata su carta geografica 28,5x36 cm
Photo Bruno Bani, Milano



Salvo *Sicilie e città*

a cura di Gianluca Ranzi

dal 28 ottobre 2022 al 28 gennaio 2023

Dep Art Gallery, Milano