

DI SALVO E DELLA PITTURA  
Bob Nickas

Sono passati quarant'anni da quando Salvo scrisse *Della Pittura*, un saggio presentato in un volumetto modesto nel formato ma di ampio respiro per la portata dell'indagine e l'ambizione. A distanza di tanto tempo, il saggio è ancora rilevante, oggi come allora, se non di più. Con il mutare dei tempi e dei gusti, gli stili pittorici vanno e passano di moda, e periodicamente la pittura stessa è messa in discussione, com'è accaduto in passato, prima di tornare a essere linguaggio dominante nelle arti visive oggi. Trattando il tema della creazione di immagini, attività essenziale dell'Arte con la A maiuscola, inevitabilmente sorgono interrogativi fondamentali che riguardano l'atto creativo, destinati a non conoscere mai una soluzione definitiva. L'arte e il discorso sull'arte implicano una costante indagine parallela. Chi crea un'opera d'arte, non lo fa forse per comprendere ciò che è stato fatto prima? E chi scrive d'arte non ha forse lo stesso scopo? Concepito nel 1980 e scritto nell'arco di circa due anni, il manoscritto finale di *Della Pittura* è datato maggio 1982. Quando finalmente fu dato alle stampe era il 1986. In quei pochi anni erano cambiate molte cose per Salvo, un artista che aveva intrapreso quella che gli altri videro allora come una sorprendente deviazione ma che per lui forse rappresentava un approdo, nonché la possibilità di ulteriori evoluzioni. Allora anche il mondo dell'arte, rispetto al 1970, l'anno di esordio di Salvo, era notevolmente cambiato. Innanzitutto era più esteso, meno dottrinario e più aperto a diverse forme d'arte, in particolare a quelle che fino a quel momento ne erano rimaste escluse. L'opera di Salvo non era più controversa e discussa com'era stata anni prima, avendo prefigurato un ritorno alla pittura – seguito dai successivi ritorni a partire dagli anni Ottanta – ed essendo ormai espressione di una pratica consolidata. Già nella prima metà degli anni Settanta, Salvo aveva compiuto una transizione piuttosto rapida dai lavori concettuali, basati sul linguaggio e sulla fotografia, alla pittura, attingendo per i suoi soggetti alla storia dell'arte, alla mitologia e all'archeologia. All'epoca probabilmente quelle opere apparirono perverse, sconcertanti. La pratica pittorica iniziale, connotata da una resa delicata e fine, come se fosse la storia a lasciare una labile impronta di sé stessa, cedette presto il passo a un linguaggio più definito e disinvolto, che esprimeva l'adesione senza indugi a una certa goffaggine, una scompostezza che via via si è affinata, raggiungendo forme altamente stilizzate e cromatismi immediatamente riconoscibili come i suoi propri: Salvo aveva trovato la sua strada.

Tra il 1969 e il 1973, Salvo si annunciava con il suo nome inciso nel marmo, dipinto, stampato e illuminato dai neon, con il suo volto sovrapposto a quello di figure riconoscibili e anonime nelle fotografie, con il suo corpo, che compie gesti e interpreta personaggi, immortalato da autoritratti fotografici. Dalla fine degli anni Settanta in poi, ogni opera di Salvo sarà «firmata» unicamente sul piano dell'immagine, sempre dipinta. Ripensandoci oggi, se seguiamo il percorso dell'artista dalle opere concettuali – talvolta serie e altre volte scanzonate – a quelle più tradizionalmente pittoriche che si accumulavano a profusione, possiamo individuare una postura iconoclasta fin dall'inizio, che caratterizzerà il suo lavoro fino alla fine. Non solo è possibile stabilire connessioni tra opere apparentemente inconciliabili e realizzate a distanza di decenni, ma con il senno di poi ci rendiamo conto che gli interessi e le motivazioni di questo artista si palesano all'interno di una triangolazione specifica che unisce la dimensione cerebrale, quella visiva e quella letteraria. Ciò che gli scrittori e i lettori hanno in comune con i pittori è la capacità di pensare per immagini; se così non fosse, le possibilità che personaggi e scene prendano vita nell'occhio della mente sarebbero scarse. E se ciò che il lettore immagina potrebbe essere diverso da quello che lo scrittore intendeva, ciò che immagina il pittore è del tutto evidente. E continuando a tracciare questi parallelismi, quando un artista passa dalla parola all'immagine – come relativamente pochi hanno fatto – si verifica una discontinuità? Nel caso di Salvo, non è

detto che questo accada. L'altra triangolazione, fondamentale per comprendere come l'artista non abbia mai abbandonato il concettualismo, è che noi vediamo con gli occhi, con la mente e con la memoria. In *Della Pittura*, Salvo domanda: «Quando sogni e vedi il viso di quel tuo amico, nitido, preciso nelle caratteristiche; con cosa vedi, con gli occhi?» [45]. La mente elabora quello che gli occhi hanno visto, mentre la memoria agisce da filtro. La creazione di immagini in pittura, insieme a tutta l'opera precedente, per Salvo era tesa «verso la conoscenza e la sua espressione» [185].

Associazioni significative e inattese appaiono in tutto il corpus di opere di Salvo, che dovrebbe essere considerato in quanto tale, nella sua interezza. Nella monografia *// peccato di desiderare* (2000), la sequenza delle riproduzioni è svincolata dall'andamento cronologico, lasciando emergere le affinità e le convergenze che si rivelano solo negando un ordine lineare. A volte le associazioni attengono al piano formale, oppure riguardano temi importanti – la vita, la morte, la memoria – rappresentati attraverso le suggestive allegorie dell'artista. La mostra «Autoritratto come Salvo», presentata al MACRO di Roma nel 2021–22, comprende una selezione di opere di tutti i periodi dell'artista, installate in un'unica stanza come fossero le tessere di un puzzle. Lavori di natura diversa realizzati tra il 1969 e il 2015 – lapidi di marmo inciso, opere fotografiche, libri, testi e quadri – sono collocati in stretta prossimità, imponendo, per così dire, la questione. (A intervallare e circondare le opere di Salvo, inoltre, ci sono opere di artisti che lo ammirano e hanno tratto ispirazione dal suo lavoro, tra cui Jonathan Monk, Nicolas Party, Nicola Pecoraro e Ramona Ponzini.) Confrontando i diversi periodi di Salvo, potremmo concludere che tutta la sua opera è concettuale, e non soltanto i lavori realizzati in quei pochi euforici anni, all'inizio di quella che si sarebbe poi evoluta come una lunga carriera. Salvo era un artista che guardava indietro, nella direzione opposta, per catapultarsi in avanti.

#### LA VOCE DELL'ARTISTA

Tornando a mezzi di rappresentazione «arcaici», alla pittura, al pennello e alla tela sul cavalletto, e permettendosi di farlo nei primi anni Settanta, quando la pittura era considerata una pratica senza futuro, Salvo permise di farlo anche agli altri che seguirono, o piuttosto negò che ci fosse bisogno di un permesso (*permesso*, si chiede per scivolare tra la folla, trovare più spazio per sé stessi e continuare a muoversi). Forse Salvo si poneva una questione: nell'arte il permesso discende da un'autorità superiore oppure un artista deve permettersi di fare ciò che ritiene necessario, di fare ciò che vuole a ogni costo? L'artista non dovrebbe forse seguire una bussola interiore, con tutte le inevitabili derive che ciò comporta, e anzi accogliere ogni deviazione aprendosi a ciò che potrebbe accadere lungo la strada? È soltanto il «nuovo» a poter rivendicare un potenziale esplorativo? Dopo un periodo di sconvolgimenti nel mondo dell'arte, il ritorno alla pittura di Salvo non può essere annoverato tra gli atti di ribellione, tra i più radicali? Non si stava forse assumendo il rischio più alto in un'epoca segnata dal rischio, un momento che forse aveva previsto che sarebbe passato presto? (Paul Maenz, il gallerista tedesco che ha rappresentato Salvo per vent'anni ed è rimasto al suo fianco più a lungo, ricorda «lo scandalo di dipingere un quadro all'inizio degli anni Settanta».) Salvo era senz'altro consapevole del fatto che ciò che in una data epoca è radicale in un'epoca successiva diviene accettato, convenzionale, o altrimenti si esaurisce da sé. Il suo ritorno alla pittura, che nel caso di altri artisti dopo di lui potrebbe essere inteso come un ritorno del represso, precedette tutti i «neo-» degli anni Ottanta – neo-espressionismo, neo-surrealismo, neo-concettualismo, neo-geo, neo-pop – insieme all'idea, applicata alla pittura, di *Last Picture Show*. Fino a che punto questi neo-ismi erano veramente nuovi?

Tutti i revival dell'epoca dei *post* non erano in fondo mediocri finzioni, espedienti del marketing per stabilire un collegamento immediato con la storia dell'arte? Salvo non aveva dimenticato che l'arte è fondativa: la forma, l'espressione, l'immaginazione, le idee, la geometria e la prospettiva si riflettono sulla cultura popolare della nostra epoca, sui suoi prodotti e i suoi artefatti, in un mondo pervaso dalle immagini. Non stupisce che il saggio di Salvo si apra con una dichiarazione in forma di domanda: «Anche in arte i fondamenti sono infondati?» [1]. Oggi come allora, la rilevanza di quel saggio risiede nel fatto che gli interrogativi fondamentali intorno al medium continuano a sorgere, a favore e contro. Ci ritroviamo a chiederci: come compete la pittura con le altre forme di rappresentazione? E con quelle più riconoscibili? Ha davvero bisogno di competere? Non offre forse qualcosa che altrimenti non sarebbe visibile? Il mondo attraverso un altro sguardo, rivolto in un'altra direzione (spesso verso l'interno)? Dietro di noi, davanti a noi, al futuro, al passato? (L'opera di Salvo ha preceduto anche le strategie di appropriazione degli anni Ottanta.) Una cosa è certa: la pittura, come accade per pochi altri medium, in un certo senso è sempre già contro sé stessa. La pittura non ha particolarmente bisogno dei suoi antagonisti, sono questi piuttosto ad aver bisogno del conflitto con la forma d'arte che ha sempre rappresentato l'Arte per eccellenza, malgrado le mai sopite voci sulla sua morte imminente. Salvo sapeva questo fin dall'inizio, lui che aveva raggiunto l'età adulta alla fine degli anni Sessanta, un periodo di grandi sommovimenti politici, sociali e culturali nel quale ogni autorità veniva messa in discussione; le sue idee fondative erano rinforzate dall'amore per la storia dell'arte e la letteratura, da una visione che equiparava immagine e parola nella loro essenza di atti d'iscrizione. Mentre leggiamo quel saggio oggi, nel silenzio della nostra mente, l'eco della sua voce risuona forte e chiara.

*Della Pittura*, identificato dal suo autore come un testo scritto a *Imitazione di Wittgenstein*, è stato definito come un manifesto, riconosciuto come una dichiarazione pubblica, una forma di testo che colleghiamo più ai movimenti, sebbene spesso i manifesti vengano scritti da individui, come nel caso del Futurismo (Marinetti), di Dada (Tzara), del Surrealismo (Goll e Breton) e del Situazionismo (Debord). Potremmo considerare il saggio di Salvo un trattato, dato che scaturì da alcune conversazioni tra amici, in quella prossimità in cui le divergenze di opinione possono produrre lo stesso slancio che deriva dal comune accordo, per poi affinarsi attraverso un dialogo interiore. *Della Pittura* è una riflessione privata resa pubblica. O forse Salvo era un movimento formato da un solo uomo? Un'eventualità che sarebbe coerente con il formidabile senso di sé che lo muoveva. La conversazione interiore di *Della Pittura* si dispiega in 238 voci numerate e, sebbene i numeri non assumano qui un'importanza particolare, l'enumerazione è un aspetto essenziale dell'opera di questo artista. I manifesti, come quelli citati poco fa, in genere sono considerati qualcosa che appartiene al passato, e di certo così erano visti nel 1986, quando *Della Pittura* fu pubblicato per la prima volta. Ciò rivela che Salvo è un artista per cui il passato è sempre stato molto presente, sia in termini di storia dell'arte, alla quale era unito da un legame profondo, sia rispetto alla memoria personale, a cui nessuno può sottrarsi se non con grande difficoltà. In *Della Pittura* riecheggia una qualità aforistica che guarda all'estetica, alla logica e all'osservazione, in un esercizio del tutto affine alla maniera del filosofo che Salvo considerava «la mente più pura della prima metà del XX secolo» – fu proprio Wittgenstein, del resto, a consigliare «Non pensare, guarda». Malgrado la sua propensione ad approfondire e sollevare dubbi, Salvo credeva che certe verità fossero autoevidenti, e il saggio a volte serve da linea – o meglio, offre molte linee – di difesa per una persona che, avendo intrapreso una svolta decisiva, sconcertò gran parte della scena artistica nella quale si era affermato.

Tra gli artisti che hanno intrapreso deviazioni inattese, troviamo diversi casi affascinanti: il passaggio di Picasso dal Cubismo al Neoclassicismo nel 1918, che apparve come l'inspiegabile interruzione di un esperimento radicale; la svolta di de Chirico, che ha lasciato la pittura metafisica per abbracciare una maniera classica definita da qualcuno *pastiche*, annunciata nel 1919 con il suo articolo «Il ritorno al mestiere», a causa della quale i surrealisti gli voltarono le spalle; o il ritorno alla figurazione da parte di Malevich alla fine degli anni Venti, considerato in seguito non tanto un ripudio del Suprematismo quanto una forma ibrida di ciò che lo aveva inizialmente condotto ad esso; o l'abbandono di Philip Guston dell'astrazione nel 1968 in favore di una rappresentazione più simile al fumetto, che gli costò l'allontanamento dal gruppo degli espressionisti astratti – «Credevamo che fossi uno di noi», dichiararono mentre uscivano dall'inaugurazione della sua mostra del 1970, che fu oggetto di critiche feroci e mise a rischio la sua reputazione; o infine la rinuncia di Jo Baer all'arte minimalista in favore della pittura figurativa annunciata dalla sua inequivocabile dichiarazione «Non sono più un'artista astratta», pubblicata nel 1983. Questi artisti si ritrovarono in diversa misura in un'impasse, che li investì prima di tutto interiormente. Ma tutti sarebbero rimasti pittori, devoti al medium. Nessuno aveva lasciato un altro mezzo per la pittura e la tela, o si era lasciato alle spalle il pennello per altri strumenti o per nessuno. (Come ha osservato Lawrence Weiner, «L'opera non ha bisogno di essere costruita».) Ad accomunare Salvo a questi artisti è il carattere imperativo del suo cambio di direzione. Sapeva che aveva bisogno di cambiare strada. Era una decisione sensata per lui: aveva sentito e ascoltato sé stesso, aveva capito il percorso che il suo lavoro aveva via via intrapreso. Non si trattò di una rottura brusca e improvvisa. Le tele prodotte tra il 1973 e il 1976, soprattutto i *S. Giorgio* e le mappe, oggi possono essere viste come un ponte che avrebbe condotto ai lavori successivi, anche se i *Capricci* e le *Rovine* che Salvo continuò a dipingere suggerivano che stesse soddisfacendo le sue voglie momentanee, o che la pittura stessa fosse una questione di rovine, una cultura costruita sulle rovine e poi istituzionalizzata (uno dei testi fondamentali della postmodernità, *Sulle rovine del museo* di Douglas Crimp, pubblicato nel 1993, include un capitolo intitolato «La fine della pittura»). Il ritorno di Salvo al medium segnerà per lui un nuovo inizio, una strada da percorrere in un momento in cui la pittura era considerata retrograda. Costruendo e attraversando quel «ponte», Salvo costruì anche una via del ritorno, e con essa la nostra capacità di riscontrare una continuità nella sua opera. Oggi abbiamo una visione più estesa; sarebbe stato impossibile assumere questa prospettiva negli anni Settanta o nei decenni successivi, e non solo nei confronti del lavoro di questo artista. Oggi, in un'epoca in cui l'evoluzione dell'arte non è più scandita da movimenti e decenni, e c'è pochissimo, o forse nulla, che non si possa fare, l'opera di Salvo può essere considerata con chiarezza, nel suo complesso, nelle sue sovrapposizioni e le sue corrispondenze, nelle sue ripetizioni e i suoi ritorni. Il passare del tempo ha prodotto questo effetto, come forse Salvo sospettava che sarebbe accaduto.

#### LA MANO DELL'ARTISTA, UNO STRUMENTO DELLA MENTE

I bisogni degli artisti cambiano in qualche modo significativo da un periodo all'altro, da un secolo al successivo? Questa domanda contiene già la risposta. Qualunque forma assuma un'opera, i bisogni fondamentali dell'artista rimangono gli stessi, al netto della pressione esercitata dalle aspettative esterne. Gli artisti hanno bisogno di creare le loro opere, vogliono che vengano viste e che suscitino qualche reazione. Sebbene esistano artisti apparentemente indifferenti a questi bisogni – per quella che senza dubbio è una forma di autoprotezione – la semplice equazione «chi ama la mia opera ama me» è

al centro dell'emotività di ogni persona creativa. Con uno dei suoi primi marmi, *Amare me* (1971), Salvo ammette la propria vulnerabilità, malgrado l'apparenza di un freddo concettualismo. Gli artisti che non sono meri produttori creano ciò che loro stessi vogliono vedere, ciò di cui hanno bisogno per portare avanti un'indagine continua, o semplicemente per restare coinvolti. L'arte per l'arte esiste, ma quasi tutti gli artisti vorrebbero essere in grado di sostentarsi con quello che fanno. Come dimostra l'esempio di Morandi, spesso a un artista basta una ragione minima per fare qualcos'altro. Questa è una verità che persiste nel tempo e sempre persisterà. «Finché il "modello" può essere visto in maniera nuova, finché la definizione non è conclusa, perché si dovrebbe interrompere la ricerca?» [37], domanda retoricamente Salvo in *Della Pittura*. «La filosofia non è una dottrina, ma un'attività», dichiarava Wittgenstein. Con una semplice trasposizione, non è difficile immaginare Salvo insistere che *La pittura non è una teoria, ma un'attività*. Sebbene non abbia mai pronunciato queste esatte parole, Salvo le ha articolate da una tela all'altra, in un dialogo continuo tra le sue opere durato cinque prolifici decenni. Sembra improbabile che Salvo pensasse che il desiderio, nel perseguire la sua arte, fosse in qualche modo una trasgressione. Potremmo allora domandarci: era ossessionato? Le ossessioni tendono a essere viste negativamente, come preoccupazioni malsane. Negli ambienti creativi, però, possono assumere una valenza positiva. Chi sarebbe attratto dal sentimento opposto, l'indifferenza, che sia sincera o frutto di una posa? Nessuno accusa gli scienziati, che compiono i loro esperimenti più e più volte, di essere ossessionati. Gli esperimenti devono essere condotti in diverse circostanze per capire come il contesto può influenzare il risultato, e vengono ripetuti per evitare di saltare a conclusioni affrettate. Alcune variabili potrebbero non aver avuto modo di entrare in gioco, e se una ricerca è stata condotta prematuramente, cos'altro resta da fare? Gli scienziati, come gli artisti, a volte compiono un atto di fede fin dal principio, per dare slancio alla loro speculazione. In un'opera del primo periodo, *Salvo e Boetti come i sette savi che scrutano il moto degli astri* (1969), Salvo raffigura un'epoca passata, forse quella di Galileo, quando si credeva che la Terra fosse al centro dell'universo, un'idea in seguito confutata a beneficio dei progressi del sapere scientifico e a discapito dell'astronomo. Insieme a Boetti, suo caro amico, Salvo presenta l'artista come il centro del proprio universo: l'artista come osservatorio. Immaginate quest'opera appesa alla sinistra del quadro *Notte stellata* (1979), due lavori realizzati a dieci anni di distanza, sebbene l'uno potrebbe aver anticipato l'altro.

Salvo, con il suo nome incorporato nelle bande verdi, bianche e rosse dei *Tricolore* tra il 1971 e il 1973, un periodo in cui l'arte contemporanea diventava sempre più internazionale, si identifica innegabilmente come un artista italiano, un fatto asserito nelle opere in forma di mappe ed elenchi composte con i nomi di filosofi, poeti e pittori. L'incisione su marmo *40 nomi* (1971), percorsa da venature che sembrano alludere a un'ascendenza, include personalità di rilievo come Aristotele e Leonardo, fino ad arrivare a Poe e Che Guevara. Salvo ha inoltre mappato l'Italia e la sua natia Sicilia attraverso figure formidabili, tra le quali non ha esitato a includere sé stesso. Non sorprende che molti abbiano definito la sua opera narcisistica, un commento ripetuto così tante volte che non possiamo fare a meno di menzionarlo, se non altro per provare a esorcizzarlo. Ogni curatore o critico che firma un saggio o realizza una mostra si prende il merito di ciò che ha pubblicato e presentato, del lavoro dell'artista, per occupare una posizione dalla quale – una volta acquisita – può parlare e spiegare per conto di altre persone, viventi o defunte. Nel migliore dei casi si tratta di una difesa, nel peggiore di ventriloquio. In passato, numerosi critici e curatori hanno rivendicato la definizione di un movimento, che fosse reale o inventato, dandogli

un nome, decidendo chi poteva farne parte e chi no, o chi espellere per i propri peccati. Salvo, nella sua iconoclastia, potrebbe incarnare un vecchio detto: «Mi rifiuto di entrare in un club che accetterebbe me come membro» (l'unica forma comica di marxismo che esista). In queste opere il nome di Salvo compare sempre alla fine dell'elenco, o nell'angolo in fondo a destra della mappa, cioè dove tradizionalmente ci aspettiamo di trovare la firma di un artista. Il «club» a cui Salvo voleva appartenere, che è quello in cui ogni artista con qualunque ambizione vuole entrare, è il club della storia dell'arte. Ci sono pochi dubbi sul fatto che le accuse di narcisismo regolarmente sollevate contro Salvo emergano da una delle sue prime opere assertive: *Io sono il migliore* (1970). Molti artisti credono di essere tali, ma lo annunciano con un'opera d'arte, e fin dall'inizio? Se lo tengono per sé, e talvolta qualcuno potrebbe nascondersi dietro attestazioni di falsa modestia. Di questo Salvo non può certo essere accusato.

Nella vita arriviamo quando arriviamo, secondo coordinate che sfuggono al nostro controllo. Da semplici mortali, siamo tutti soggetti ai capricci del caso e della biologia. Gli artisti arrivano quando arrivano, non prima. Come considerare coloro che sono giudicati troppo in anticipo sui tempi? Sono geni? *Genio* è un termine che ormai non si attribuisce più con facilità a un artista. Il genio, specialmente nell'arte, è un concetto del passato, che appartiene alla storia dell'arte ed è forse scomparso nella nostra epoca. Ce ne siamo accorti? Naturalmente, non tutti nascono al momento giusto per vivere in un'epoca illuminata o di ribellione. Ogni nascita è un lancio di dadi, frutto di una casualità che non può essere abolita. Troppo presto, troppo tardi? Certi artisti compaiono sulla scena con un leggero ritardo, come nel caso di Salvo. Venuto al mondo nel 1947, Salvo è un figlio del dopoguerra, dall'età di nove anni vive a Torino e presenta la sua prima mostra nel 1970. Il *Manifesto* di Alighiero Boetti (1967), l'artista con cui condivideva lo studio all'inizio della sua carriera, elenca tutti i nomi che associamo all'Arte Povera, tra cui Paolini, Fabro, Zorio, Pistoletto, Kounellis, Pascali, Merz e Boetti stesso. Il nome di Salvo non compare perché all'epoca non era ancora entrato nella scena che animava Torino in quel momento intenso, popolata da diversi attori. A tre anni di distanza dal *Manifesto* di Boetti, composto unicamente di nomi, Salvo espose una delle opere più importanti – se non la più importante – della serie dei marmi funerari per cui divenne celebre: *Salvo è vivo/Salvo è morto* (1970), il suo nome inciso nella pietra seppur con un'ambigua contraddizione. Quello appena citato è il titolo intero, ma sul marmo si legge soltanto «Salvo è vivo». Con quest'opera l'artista annuncia contemporaneamente la sua esistenza e la sua scomparsa, senza alcun segno di morbosità e declinando il verbo al presente. Lo scopo è riconoscere che ogni artista, se la sua opera dovesse sopravvivergli, continua a vivere, raggiunge l'immortalità. Quando Salvo morì nel 2015, l'intento iniziale di quest'opera fu rivelato, seguendo un'istruzione che l'artista aveva dato più di trent'anni prima provvedendo a prepararsi un epitaffio conciso e diretto. L'istruzione era di girare il marmo e appenderlo in modo da svelare pubblicamente per la prima volta l'iscrizione sul retro: «Salvo è morto». Così com'era stato girato, altrettanto facilmente poteva essere rovesciato di nuovo in occasione di ogni presentazione successiva, per dichiarare: «Salvo è vivo» – in sostanza, la vita dopo la morte.

#### IL LIBRO NELLE NOSTRE MANI

Da artista ben consapevole dei suoi antenati – Giotto, Giorgione, Tiziano, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Caravaggio – Salvo sentiva di dover dimostrare qualcosa, tanto agli altri quanto a sé stesso. Pensiamo al suo marmo *Respirare il padre* (1972). Possiamo immaginare il periodo in cui Salvo fece il suo ingresso sulla scena artistica – un'epoca

di rivolta sociale in cui erano pochissimi quelli che prendevano in mano un pennello – come un momento in cui forse molti artisti credevano di non aver niente da dimostrare. Naturalmente, gli artisti più riflessivi, quelli che si mettono in discussione e perfino quelli che trasudano sicurezza non sono mai privi di dubbi. Probabilmente la famigerata dichiarazione di Salvo fu recepita come un affronto diretto a certe sensibilità, eppure rovesciandola, da un'altra angolazione emerge un'altra lettura. Salvo si domandava: sono il migliore? In inglese, un *salvo* [*salva* in italiano, N.d.T.] è il fuoco contemporaneo dell'artiglieria e dei fucili, che spesso annuncia l'inizio di una battaglia, quando uno dei due schieramenti prende l'iniziativa. Da questo significato ne deriva un altro: l'*opening salvo* [*la salva di apertura*] è la provocazione, la «scarica iniziale» che accende una discussione. *Io sono il migliore* è un'affermazione con cui l'artista si assume l'onere di essere considerato tale: è la salva di apertura di Salvo. Dovremmo anche tenere a mente che in quel periodo per un artista italiano non era facile quanto per un americano rivendicare un posto nell'arte contemporanea in Europa, dove l'arte statunitense era stata promossa fin dai primi anni Sessanta (e simbolicamente incoronata con il Leone d'Oro a Rauschenberg alla Biennale di Venezia del 1964). Chi visita questa parte del mondo comprende perfettamente che in Italia la presenza del passato è viva, è letteralmente il terreno sotto i piedi.

L'artista americano Cy Twombly, per esempio, dopo essersi trasferito a Roma alla fine degli anni Cinquanta e aver occupato uno studio con vista sul Colosseo, non tardò a sentire la forza d'attrazione della storia e della mitologia, e cominciò a produrre dipinti che rievocavano Apollo, Galatea, Iperione, Orfeo, Venere e l'imperatore Aurelio Commodo. Essere circondati dalla presenza del passato: non è difficile immaginare il disagio che può provare un artista che vive in un ambiente che, nonostante le comodità moderne, è un museo perpetuo. Il fatto che le avanguardie della fine degli anni Sessanta in Italia fossero fortemente legate alla natura, al paesaggio, alla campagna delle fattorie, alle montagne e al mare, agli alberi, alle piante, ai minerali e alla pietra, ai frutti e agli ortaggi, ai cavalli e agli uccelli, alla realtà materiale e alla concretezza degli elementi, al fuoco e al ghiaccio, al classicismo e ai suoi frammenti, alla metafisica e all'alchimia, significava che il presente e il passato erano intrecciati anche dal punto di vista emotivo. Salvo avrebbe continuato a dipingere il mondo in cui viveva e respirava, quello della quotidianità, riconoscibile da tutti, rappresentandone la costante influenza sul proprio universo privato e sul fluire della memoria. Molto prima di scegliere le rovine dei templi romani e greci quali soggetti dei suoi quadri, nel 1972 Salvo realizzò *Autoritratto tra le rovine*, un'immagine romantica, nebbiosa, sui toni del seppia. Alla fine degli anni Venti, de Chirico, a cui l'Italia, la sua architettura, la sua archeologia e la sua mitologia offrivano i soggetti principali della sua opera, dipinse la serie dei gladiatori. Mezzo secolo più tardi, Salvo dipinse *Gladiatori* (1978). Queste opere dei due pittori potrebbero apparire anacronistiche, allora come adesso, eppure ancora oggi guidando per il centro di Roma è quasi impossibile non passare di fronte al Colosseo e ai Fori Imperiali. Antichità e vita moderna. Due mondi che si scontrano. È evidente che le «salve di apertura» di questo artista non si limitarono a quella iniziale, ma tornarono a scandire diversi momenti della sua carriera. De Chirico fu un modello per lui da molti punti di vista. Forse anche perché aveva preso le distanze dai futuristi e dai surrealisti per seguire il suo percorso personale? Ci torna in mente la domanda contenuta in *Della Pittura*: «Finché il "modello" può essere visto in maniera nuova, finché la definizione non è conclusa, perché si dovrebbe interrompere la ricerca?» («o la propria indipendenza?», potremmo aggiungere). Anche l'immergersi di Salvo nei libri, quelle porte su altri universi, lo conduceva dentro e fuori da sé stesso, in

altri momenti del tempo, distanti, vivi... una biblioteca della mente. Salvo non stava dipingendo il passato, ma il persistere di un passato inesorabile.

*Della Pittura* va considerato a tutti gli effetti come un'opera di Salvo, in questo senso non troppo distante dalle pubblicazioni basate sul linguaggio e sulla fotografia realizzate dagli artisti concettuali a cui veniva associato all'inizio della sua carriera. Attraverso quei libri, l'opera veniva messa a disposizione di tutti; era accessibile, portatile e perciò democratica. Avere una collezione tascabile di lavori di Robert Barry o di Lawrence Weiner nei primi anni Settanta, per esempio, significava stare in prossimità della loro opera, delle loro idee e della loro immaginazione, potenzialmente espandendo la propria. Non era necessario essere particolarmente abienti per avvicinarsi e relazionarsi a quel tipo di arte. Il semplice fatto di possedere quei libri equivaleva, in un certo senso, a collezionare la loro opera. Possedere una copia di *Della Pittura*, un libro che non contiene illustrazioni perché privilegia il saggio in sé, non è certo la stessa cosa che possedere un marmo, un'opera fotografica o un quadro di Salvo. *Della Pittura* permette una vicinanza al pensiero e alla voce dell'artista. Questo accade anche con i libri di Barry e Weiner, incontri che possiamo portare con noi ovunque andiamo. E se il saggio di Salvo ha come argomento la pittura, le idee che contiene possono essere applicate a tutto ciò che ha fatto. Quando scrisse il suo trattato, Salvo aveva ben in mente da dove veniva, dove si trovava, come era arrivato lì, il percorso che aveva fatto, con tutte le sue importanti deviazioni. Era un saggio sulla pittura e per la pittura. Nelle intenzioni di Salvo, e per i nostri scopi qui, il dialogo cominciato all'epoca continua trasportando l'artista nel presente. Leggere è sentire voci. Scrivere è sentire la voce nella propria testa. Gli artisti continuano a vivere nelle loro opere, e anche attraverso le loro parole.

#### ATTI D'ISCRIZIONE / UN'ARTE DELLA MEMORIA

[Nota: nel testo che segue, le dichiarazioni, le domande e le osservazioni tratte da *Della Pittura* sono presentate in corsivo, seguite, tra parentesi, dal corrispondente riferimento numerico riportato nel saggio, anziché dal numero di pagina.]

1. Nel 1969, Gian Enzo Sperone, uno dei galleristi più avventurosi d'Italia, che aveva portato la Pop Art e l'arte concettuale americana nel paese, mentre esponeva il lavoro degli artisti dell'Arte Povera a Torino, ricevette una lettera<sup>1</sup> di Salvo che recitava:

*[...] avendo visto e considerato ormai a sufficienza le prove di tutti quelli che si reputano maestri e compositori di strumenti bellici, e che le invenzioni e operazioni di questi strumenti non sono affatto fuori dal normale uso, mi sforzerò di farmi intendere da te aprendoti i miei segreti e in seguito offrendoli ad ogni tuo piacimento in tempi opportuni. [...]*

*In tempo di pace credo poter soddisfare benissimo come qualsiasi altro in architettura, per comporre edifici pubblici e privati, per condurre acqua da un posto all'altro etc. Inoltre farò opere di scultura e di pittura paragonabili a qualsiasi altre. Ancora si potrà fare il tuo ritratto che sarà gloria immortale ed eterno onore della tua felice memoria.*

Che cosa avrà pensato, Sperone, di quella lettera? Era l'approccio di un giovane artista diverso da tutti quelli che aveva fino ad allora incontrato, che scrive in un tono

<sup>1</sup> Vedi Salvo, *Lettera a Gian Enzo Sperone sulla falsariga di Leonardo a Ludovico il Moro*, infra p. 525.

pomposo e nel linguaggio cortese di un'altra epoca. Probabilmente lo lasciò disorientato, non senza aver suscitato la sua curiosità. (Strumenti bellici? In quel momento c'era la guerra in Vietnam. Ma condurre acqua da un posto all'altro? Cosa poteva significare? Acquedotti? E i segreti?) Sperone si rese conto che, in realtà, quella era la lettera che Leonardo da Vinci aveva scritto a Ludovico Sforza intorno al 1483? Sforza, il Duca di Milano, noto come «Arbitro d'Italia», che sarebbe diventato il mecenate di Leonardo e gli avrebbe commissionato il *Cenacolo*. In quell'astuta appropriazione della lettera, Salvo voleva forse alludere a un parallelismo tra il duca e il gallerista? Stava forse cercando lavoro, come aveva fatto Leonardo? Come sappiamo, entrambe le lettere andarono a buon fine. A Salvo fu offerta la possibilità di esporre con Sperone, e l'anno dopo fu allestita una mostra nella sua galleria. La lettera, la «salva d'apertura» di Salvo, è un primo efficace esempio del suo tornare indietro nel tempo per catapultarsi in avanti, così come fece poi con il suo ritorno alla pittura. Quella fu anche la prima occasione in cui indossò i panni di una figura storica, come un attore di cinema o teatro che entra nella parte, una pratica che riflette la natura giocosa di Salvo e l'assoluta serietà con cui la esprimeva.

*Il fondamento è comune, l'espressione non può esserlo.* [227]

(Vale la pena notare che la lettera di Salvo è inclusa in una delle «bibbie» dell'arte concettuale, l'antologia di Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, pubblicata nel 1973.)

2. Quali sono gli atti di iscrizione? Le opere di marmo, le «lapidi», le opere commemorative con cui Salvo si è affermato, soprattutto *Salvo è vivo/Salvo è morto* (1970), i libri riscritti sostituendo il suo nome a quello del protagonista, tra cui *L'isola del tesoro* e *Alice nel paese delle meraviglie*, una lettera copiata dopo quasi cinquecento anni? La «lettera rubata» di Salvo mette in scena il messaggio contenuto nel racconto di Edgar Allan Poe: le cose non sono sempre quello che sembrano. E le mappe? Possiamo considerare atti di iscrizione le mappe in cui gli elenchi di figure illustri si concludono con il nome di Salvo, «molto umilmente» iscritto? I suoi cosiddetti *d'après*, ispirati alle opere degli artisti che ammirava, sono atti di re-iscrizione. È evidente che le opere concettuali di Salvo rientrano nell'ambito di questa attività, e l'atto dell'iscrizione si applica anche ai suoi dipinti su tela. La pittura è naturalmente un linguaggio visivo, e noi ci troviamo di fronte a un artista che credeva che un quadro somigliasse a una frase, non necessariamente composta nella mente in un ordine logico o nell'ordine del discorso – come sono forse queste mie osservazioni scritte ed enumerate? – ma comunque un'articolazione che, specialmente una volta stampata su carta, è fatta per restare. Ciò che è impresso sulla carta si può assumere come fatto.

*Non è scritto sulla sabbia, ma inciso su granito.* [236]

3. Il marmo di Salvo su cui è incisa la singola parola *Idiota* (1970–72), risalente al periodo della presunta scomparsa della pittura, evoca il celebre detto «stupido come un pittore», *Bête comme un peintre*, reso celebre da Marcel Duchamp, una delle figure fondamentali dell'arte concettuale ed ex praticante del medium.

*Pensare è il capolinea. Qui confluiscono fatti e immagini; da qui partono immagini e fatti.* [68]

*Un quadro è un capolinea: è un arrivo (per chi l'ha fatto) e una partenza (per chi lo guarda). [85]*

4. Per Salvo, il pensiero e la pittura erano intrecciati.

*Ma l'espressione non è una rappresentazione? [122]*

5. Cos'è un'arte della memoria? Non è una domanda a trabocchetto, e in sé già contiene la risposta. Questo è vero per tutta l'arte, qualunque forma prenda, e al di là del fatto che possa essere dimenticata o riscoperta. Ciò che è stato riportato alla memoria si accumula su sé stesso. La memoria è questione di accumulazione, paura della perdita, paradossalmente ricordo della perdita stessa. La creazione di un'opera d'arte è sempre preceduta da idee e immagini. Ogni immagine è un'immagine residua. L'artista come medium. Nel presentare qualcosa di già noto, a noi e a loro stessi, gli artisti ambiscono a presentarlo diverso da com'è mai stato prima, a defamiliarizzare il familiare, a renderlo strano, idealizzato. Si tratta di una proprietà specifica della pittura, anche nei casi del *trompe-l'œil* e del fotorealismo, con il loro peculiare carattere perturbante. La pittura non è forse tutta quanta irrealista? Potremmo dirlo perfino di un monocromo... la memoria di tutta la pittura. Prendiamo un'opera di Paolini del 1968, un piccolo pezzo di tela non dipinta, leggermente ingiallita alle estremità, un semplice 3,8 × 4,6 cm, che rappresenta, in scala reale rispetto all'opera, «l'ampiezza dell'entrata del tempio dipinto da Raffaello ne *Lo sposalizio della Vergine* (1504)». Come abbiamo visto, ogni quadro è un portale. Le cose riscoperte, il passato che torna a riempire il presente, sono immagini residue di un futuro che deve ancora arrivare, e forse non arriverà mai. Ciò riguarda in parte la storia dell'arte, in parte l'arte e i suoi mercati. Ogni speculazione è un bene e un male.

*Un nulla (la tela bianca, non come materia ma come assenza del quadro) che può divenire. Io sono l'intermediario. [217]*

6. Alcuni quadri di Salvo, malgrado il loro realismo, potrebbero essere considerati onirici. Tutti noi sogniamo, ogni notte, anche se sono pochi o nessuno i sogni che ricordiamo nel dettaglio. C'è una corrispondenza con ciò che osserviamo nello stato di veglia e la mente rievoca durante il riposo, e con ciò che osserviamo durante il giorno e la mente registra o dimentica. Il sogno da svegli, un sogno a occhi aperti. Un ricordo vivido richiede un colore vivido. Margini morbidi richiedono una definizione più netta. Tutta la pittura è «il mattino dopo». Il tempo che passa... ore, anni, secoli. Il sogno è una forma di viaggio, così come le nostre immersioni in luoghi vicini e lontani: nella storia dell'arte, nelle pagine di un libro, nell'universo dell'immaginazione, in altre culture e altre atmosfere.

*Una notte (miracolo!) vengo trasportato su un lontano pianeta; qui ho un certo tempo per osservare, per fare esperienza. Poi torno, mi risveglio e racconto a tutti quello che mi è successo, che c'è un pianeta così e così etc. Per quanto ricca sia la mia descrizione, qualcuno c'è che mi crederà? [238]*

7. Un'arte della memoria: una descrizione valida per tutti i quadri di Salvo, specialmente quelli fatti dopo aver viaggiato, e lui viaggiò molto, non solo nel continente europeo fino in Islanda, ma anche in Thailandia, Cina, Nepal e Tibet, in Egitto, Etiopia, Oman, Siria e negli Emirati Arabi, alle Canarie, nell'Atlantico, più prossime alla costa marocchina dell'Africa,

che alla Spagna, di cui fanno parte. Una volta rientrato nel suo studio, Salvo si sedeva di fronte al cavalletto con la sua tela e tornava in quei luoghi, alle impressioni persistenti del colore e della luce nei diversi momenti della giornata, alla temperatura che cambiava, agli aromi inebrianti e all'aria profumata, ai suoni che si udivano provenire dai minareti e al cimitero, il suo silenzio, gli uccelli, le cicale, le onde, nella limpidezza del freddo e nelle ondate di caldo. Un miraggio, non è forse anch'esso visibile agli occhi? Il ricordo, nella sua potenza e la sua evanescenza, non è forse una marea che sale e che scende, il principio che spiega il continuo ritorno di Salvo a certi motivi? Ma un artista, come abbiamo visto, spesso cerca la minima ragione per andare avanti. Un consiglio potrebbe essere: prendi un'immagine, falle qualcosa. Falle qualche altra cosa, fallo di nuovo. Sempre diversa, sempre la stessa. È la ripetizione il soggetto dell'immagine.

*In quanti modi può essere dipinta una rosa? [39]*

8. Quando Salvo cominciò a dipingere nel 1973, entrò nei mondi del colore e della luce, e della luminosità che nasce dal loro incontro. Prima la sua tavolozza – ammesso che ne avesse una – si limitava al tricolore. Il *S. Martino e il povero* del 1973 è un dipinto etereo, dai toni delicati e la definizione tenue. I *San Giorgio* degli anni successivi sono solidi e brillanti. Nei *San Giorgio* del 1974–75 la tavolozza è modulata sulle sfumature di soli quattro colori: il blu, il rosa, il malva e il grigio, fatta eccezione per il volto del santo e il bianco dell'occhio del drago. Non è solo il santo a stare in abile equilibrio sulla schiena della bestia, ma anche la composizione e i contrasti tonali del quadro. Con le opere testuali e le mappe realizzate tra il 1975 e il 1977, le cui superfici hanno una qualità smorzata e sgualcita che evoca i vecchi documenti stampati, Salvo introduce la cromia terrea: il terreno nel quadro e il terreno che costituisce il senso del luogo dell'artista. La luce in questi dipinti appare soffusa, è una luce i cui colori si sono sbiaditi con il passare del tempo. Le rovine e le opere a esse associate sono rese prevalentemente con colori naturali, ma nei *Cavalieri medievali tra le rovine* (1977) c'è un cielo giallo e delle nuvole stilizzate sfumate di rosa e viola pallido: è l'inizio della libertà di Salvo nel suo rapporto con il colore, un primo segno di quello che sarebbe venuto poi. Dalla fine degli anni Settanta, l'artista dipinge scene notturne tinte di blu, quasi monocrome, come se il blu fosse una frequenza, un tono che riusciva a sentire. Specialmente nei notturni invernali, il colore si percepisce come una temperatura bassa e intensa. Il colore si evolve poi durante gli anni Ottanta con giocosa complessità (i «coni di luce» ottici multicolore che animano la prospettiva evanescente dei lampioni in un quadro senza titolo del 1980–81), con delicatezza (le tavolozze pastello della metà del decennio) e con cromie caramellate (come ha notato un critico, la pittura di Salvo sembra mescolata con lo zucchero). Nel quadro *Alba* (1989), il colore e la luce si fondono in un'incandescenza, il sole appare all'orizzonte e illumina con brillante intensità le rovine di un tempio in riva al mare.

La luce è un soggetto dell'opera di Salvo che attraversa i decenni, a tutte le ore del giorno e della notte (i suoi notturni sono quasi sempre al chiaro di luna), che sia il prodotto di un fenomeno atmosferico (un fulmine) o una presenza quotidiana (i tanti quadri di candele) – seppure apparentemente fuori dal tempo – scovata perfino negli oscuri e misteriosi recessi di una chiesa (*Interni con funzioni straordinarie*). Le sue candele, in particolare, spesso vengono messe in relazione con i libri, molto importanti nella vita di Salvo, evocando la lettura a lume di candela perché ci troviamo nel passato, non nella nostra epoca, e in questa luce, in queste scene, ogni libro è un manoscritto illuminato scritto/dipinto da Salvo. L'ultimo di questa serie, che ritrae una candela solitaria, fu realizzato

verso la fine della sua vita. È una piccola tela, più o meno delle dimensioni di un libro, che Salvo intitolò *Stanno i giorni futuri...* (2015). Possiamo considerare i quadri di Salvo che rappresentano libri e candele come autoritratti?

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

*Ma la visione del «bello» può essere «chiara» come l'esperienza empirica dei colori? Si dice: vedo che è bello o penso che è bello? [26]*

*Un momento! Ma il vedere non è legato al credere, al ricordare, al sapere? Quando guardo il sole (di sghimbescio) non credo di avere un difetto alla vista, comune agli altri uomini; non credo che sia un potente punto giallo (?) nel mio campo visivo. No, so che è un astro, credo che è immenso rispetto alle dimensioni della terra, che è centocinquanta milioni di chilometri, spero che domani ci sia ancora etc. etc. [48]*

9. Possiamo applicare l'espressione «un'arte della memoria» anche all'opera concettuale di Salvo. In *12 autoritratti* (1969), che ritrae il volto dell'artista sovrapposto ai volti di un operaio di fabbrica, un pilota, un soldato, un ballerino classico, un rivoluzionario e così via – eroi e canaglie allo stesso tempo – l'artista emerge come protagonista, anche se non sempre come personaggio principale. In quest'opera Salvo solleva questioni relative alla concezione di sé, all'autopercezione e alla reinvenzione, suggerendo di fatto che vediamo noi stessi rispecchiati negli altri e in altri ruoli, e siamo tutti implicati nella storia. Il corpo che abitiamo è il nostro. La mente, per avere una vita propria, dev'essere occupata. Già in tenera età si comincia ad avere cognizione di sé. Ricordiamo cosa pensavamo che saremmo diventati un giorno? Un ballerino, un soldato, un pilota? (Da grande voglio fare il rivoluzionario. *C'è mai stato un bambino che sia stato capace di esprimere questo desiderio?* Neppure il Che. Come sappiamo, si tratta di una forma totalmente diversa di divenire, un destino che si scopre successivamente.) Come nel caso di molti altri – più di quanti possiamo immaginare – Salvo sapeva che da grande sarebbe diventato un artista, e il desiderio si è avverato.

I quadri specchianti di Michelangelo Pistoletto compiono questo *vedersi negli altri* in maniera dichiarata, catturando immediatamente lo spettatore nell'atto di guardare. Salvo da parte sua – o nelle parti che recitava – ha incorporato un ritardo, un'immagine residua di riconoscimento. E naturalmente molti dei visitatori di un museo in cui sono esposti i *12 autoritratti* potrebbero non essere consapevoli – malgrado il riferimento nel titolo – che Salvo si era infiltrato in ogni immagine subentrando a quei corpi. A quale sé e alla memoria di chi ci riferiamo? Dell'artista, dello spettatore? Ovviamente, di entrambi.

Quando Salvo proclama *Io sono il migliore* (1970), la sua è l'unica voce udibile? Il marmo è appeso sulla parete della galleria, lo spettatore lo legge tra sé e sé e nell'auditorium della propria mente sente dire: *Io sono il migliore*.

*La tua memoria, generalmente, funziona come la storia: di pittori (e di tutto il resto) del tuo secolo ne conosci una gran quantità, del secolo passato un po' meno, di quello prima ancora meno e così via. Più indietro vai e meno nomi (e tutto il resto) trovi. Se consideri tutto questo, pensando male, incorri nell'errore di sopravvalutare la tua epoca (quella in cui vivi). [179]*

10. Quanto all'accumulazione, attraverso il corpus di opere di Salvo assistiamo a una moltitudine di lune, nuvole, colonne, templi in rovina, chiese e i loro interni, minareti, paesaggi rurali e urbani, lampioni, stazioni ferroviarie, tram nella notte, scene di neve, notturni, libri, candele e nature morte, e concludiamo che tutta la pittura, anche l'action painting, è vita sospesa. La neve su una tela non si scioglie mai. La notte diventa giorno soltanto in un nuovo quadro.

*Ci vogliono tanti inverni per eliminare l'inverno. [11]*

11. In questi quadri, la vena inventariale di Salvo è in molti casi evidente: *2 prugne, 3 colonne, 5 libri, 23 siciliani, 24 limoni, 30 pittori italiani, 48 poeti, 80 pittori italiani in rosso*, e così via. Vengono in mente i libri fotografici di Ed Ruscha, tra cui *Nine Swimming Pools and a Broken Glass, Twentysix Gasoline Stations, Thirtyfour Parking Lots* e *A Few Palm Trees* (Salvo dipinse un certo numero di palme). In un quadro del 1989, *L'artificio era chiaro ma il rispetto ci impediva di contestarlo*, Salvo mette in equilibrio sette libri uno sopra l'altro. Con questo titolo non si riferiva forse indirettamente alla pittura, alla sospensione dell'incredulità che tutta l'arte implica? Quei libri dipinti non crolleranno mai, a meno che non verranno dipinti caduti a terra. Lo stesso vale per una torre pendente, la *Torre di Pisa* (1980).

Nella ripetizione in ambito artistico, si riconosce anche che il tempo è indissolubilmente collegato al soggetto. Nel corso degli anni Salvo dipinse scene simili. Come spiegare questa circostanza? C'è bisogno di spiegarla? Non sono i quadri stessi, uno dopo l'altro, a rispondere alla domanda? È chiaro che Salvo trovasse qualcosa di nuovo in ogni nuovo dipinto, altrimenti non li avrebbe fatti. La sua natura irrequieta non gliel'avrebbe permesso, a muoverlo poteva essere soltanto la convinzione che ci fosse altro da scoprire. Pensiamo agli archeologi che scavano tra le rovine dell'antichità per arricchire la storia raccontata dagli oggetti già ritrovati. Dopo aver rinvenuto molte ciotole, anfore e tessere di mosaici, qualcuno dice forse «Bene, basta così»? Non succede mai. Pensiamo anche a un artista che rivestiva una grande importanza per Salvo: Morandi. Le tante bottiglie che dipinse testimoniano una ricerca costante, nella quale le bottiglie si ripetevano in varie configurazioni. Quanto all'elemento temporale, guardate quei bordi sfocati: non si tratta di imprecisione tecnica. Morandi lasciava che la polvere si accumulasse sulle bottiglie del suo studio, e chiedeva alla sua domestica di non spolverarle mai. Morandi dipingeva esattamente ciò che vedeva, e la sua attività di osservazione, insieme al tempo, era il suo soggetto. Quando Salvo ha cominciato a ripetere delle scene, impiegando le sue energie nel rivisitarle continuamente, ora abbiamo capito che il suo soggetto era la pittura stessa.

*Due oggetti identici possono esistere?*

*Non dovrebbero anche occupare lo stesso spazio-tempo? Ma allora sarebbero un solo oggetto. [112]*

12. L'arte come oggetto di bilancio, al di là della enumerazione (impossibile) di ciò che esiste o che ha fatto la sua comparsa su questo pianeta, è una storia raccontata rispetto al modo in cui l'arte appare, ai sentimenti che suscita, oltre che al nostro essere nel mondo: l'artista come testimone, l'osservatore che guarda alle spalle dell'artista. On Kawara, noto soprattutto per i suoi quadri che riportano la data in cui sono stati dipinti, è un artista paradigmatico dell'arte concettuale. Eppure tutti i suoi primi quadri della serie *Date* hanno dei sottotitoli che si riferiscono al luogo in cui si trovava quando li aveva dipinti, ad altri luoghi in cui era stato, alle cose che aveva letto, alle persone che aveva incontrato e – in totale

antitesi con il concettualismo – a come si sentiva e alla sua vulnerabilità di essere umano: il genere di informazioni che altrimenti non avrebbe rivelato. I quadri sono un resoconto, un calendario su tela che si dispiega giorno dopo giorno. Ma sono anche personali, diaristici ed emotivi. *I make love to the days*, «faccio l'amore con i giorni», recita il sottotitolo del quadro dipinto il 25 luglio 1966.

*Ma gli stati emotivi di un pittore sono trasferibili nei dipinti? O, soltanto, possono determinare i dipinti?* [118]

13. Paul Maenz una volta pubblicizzò la sua galleria con una dichiarazione di Seth Siegelau, il mercante della prima generazione di artisti concettuali americani. Siegelau proponeva: «Arte è cambiare ciò che ci si aspetta dall'arte». Salvo ha cambiato le nostre aspettative nei suoi confronti, e così facendo ha mantenuto la promessa fondamentale dell'arte con noi e con sé stesso.

*Conoscere è poter prevedere.* [186]

14. A volte l'artista che conoscevamo, o credevamo di conoscere, diventa un'altra persona. Vuol dire che è diventato chi era sempre stato fin dall'inizio? Come ha dichiarato Salvo, non necessariamente per rassicurare chicchessia, «lo sono ancora Salvo il concettuale, come prima ero già Salvo il pittore».

*È definibile, è esprimibile?* [178]

15. Specialmente i quadri «della transizione» del 1973–75, nei quali Salvo appare come San Martino, alla maniera di El Greco, e come San Giorgio che uccide il drago, ispirandosi alle opere di Carpaccio e Raffaello, potrebbero essere considerati allegorici della svolta devozionale di Salvo (sempre che si possa parlare di devozione) dall'ambito concettuale e dal milieu dell'Arte Povera (a cui alcuni artisti appartengono solo in maniera imperfetta) alla pittura. La sua versione del 1973 di *San Martino divide il mantello con un mendicante* di El Greco si intitola *S. Martino e il povero*. I suoi dipinti di San Giorgio – il più grande, largo oltre sette metri, un tour de force cinematografico – potrebbero avere un significato se non proprio nascosto perlomeno velatamente suggestivo. Non c'è dubbio che Salvo sia San Giorgio. Dato il suo ritorno alla tela, la spada che ha disegnato è forse un pennello? E la creatura serpentina che ha domato e ucciso, che esige un tributo, che richiede un sacrificio, cosa rappresenta il drago? Rappresenta le richieste che si impongono all'artista? E una volta esaudite quelle richieste, l'artista è libero di fare ciò che vuole?

De Chirico, anche lui un artista che guardava ai vecchi maestri, dipinse un *San Giorgio* nel 1940 che è molto lontano da Paolo Uccello, Raffaello, Rubens e Gustave Moreau, non solo nel tempo ma anche nel capovolgimento della composizione e nella resa. San Giorgio a cavallo e il drago sono collocati sullo sfondo, mentre la figlia del re, una figura meno mitologica, una donna dall'aspetto contemporaneo all'epoca in cui fu realizzata l'opera, occupa il primo piano, domina il quadro, relazionandosi a malapena con la contesa intrapresa in suo nome, da cui dipende la sua vita. Per l'artista quella era, a tutti gli effetti, una misera scusa per dipingere un nudo, simile a quelli che realizzava Picabia all'epoca, più fisici che metafisici, indubbiamente kitsch, degni della copertina del libro omonimo di Gillo Dorfles *Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, pubblicato nel 1968. Capovolgendo le figure centrali, il *San Giorgio* di de Chirico è anche lontano dal *San Giorgio* dipinto da Salvo

più di trent'anni dopo, concentrato esclusivamente sui personaggi principali della leggenda, il santo e il drago, il pittore e il suo antagonista.

Quando Salvo partecipò alla mostra «Projekt '74» a Colonia, richiese che il suo *S. Martino e il povero*, ispirato a El Greco, fosse esposto nel Wallraf-Richartz Museum nel contesto del suo «museo ideale», per il quale scelse dalla collezione quadri di Cranach, Rembrandt e Cézanne, uno per ogni secolo, anziché accanto ai suoi contemporanei nella Kunsthalle. Quando disse a un guardiano del museo che aveva dipinto lui il quadro di San Martino, l'uomo non gli credette. Salvo aveva fatto crollare lo spazio tra la storia dell'arte e la contemporaneità, dimostrando che un'opera *d'après* poteva essere nascosta in piena vista.

*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 accanto ai quali metti il quadro che stai giudicando, sono al di fuori del giudizio?* [18]

16. Tutta l'arte, così come tutta la critica, è forse una forma di autobiografia? Uno dei primi lavori fotografici di Boetti, *Gemelli* (1968), ci presenta l'artista raddoppiato, in piedi accanto a sé stesso, i due Boetti vestiti identici, mano nella mano. Un anno dopo, l'opera fotografica di Salvo *Da zero a uno* rappresenta in maniera simile l'artista raddoppiato. Seduto a gambe incrociate, il Salvo sulla sinistra ha lo sguardo rivolto verso il basso alle sue mani, i palmi aperti e vuoti. Il secondo Salvo, nella stessa posizione, guarda anch'esso in basso, ma nelle mani a coppa tiene una mela, il frutto proibito (un altro libro di Dorfles, *Artificio e natura*, pubblicato a Torino nel 1968, ha una mela in copertina, molto probabilmente artificiale). Salvo era dei gemelli, il segno astrologico simboleggiato da Castore e Polluce. Quando dipinse la prima scena di rovine greche nel 1975, Salvo si basò su una cartolina da Agrigento, città della Sicilia non distante da dove era nato, che mostra, come ci informa il sottotitolo del quadro, il *Tempio di Castore e Polluce*. Pensato come un autoritratto astrologico/architettonico, il quadro suggerisce che il luogo da cui proveniamo rimane con noi per tutta la vita. Questa suggestione ci ricorda *Gli archeologi* di Giorgio de Chirico (1927), un dipinto le cui figure contengono templi, colonne, archi: la storia come incarnazione; le città, le civiltà, edificate una sopra l'altra, dentro di noi.

Il corpus di Salvo non è forse un'autobiografia in vari capitoli? Wittgenstein scrisse della filosofia che «è come cercare di aprire una cassaforte a combinazione: ogni piccola variazione sul quadrante sembra non portare a nulla; solo quando tutto è a posto la porta si apre». Potremmo dire lo stesso della pittura. In italiano, la parola *salvo* significa «al sicuro», nel senso di mettersi in salvo, di venire salvato. Le opere d'arte sono le cose preziose di un artista. Attraverso le opere noi tracciamo le loro vite.

Sbaglieremmo a dire che Salvo è diventato il protagonista della sua storia, che ha raccontato con la sua voce. E perché? Semplicemente perché lo è sempre stato.