

A me è sempre piaciuto l'aspetto ambiguo delle cose: il falso primitivismo, la falsa ingenuità, il falso incolto, il falso stupido.

Salvo



Fig. 1

«A ME È SEMPRE PIACIUTO L'ASPETTO AMBIGUO DELLE COSE»
Elena Volpato

Ora che Salvo non condivide più con noi la quotidiana scansione del tempo e le forme dello spazio, esiste un luogo della mente dove si è certi di poterlo trovare. In qualsiasi istante Salvo è lì, o meglio, è anche lì. È la sala di un museo, ampia e senza ombre, con alcuni dipinti, disposti su tre pareti così che lo sguardo li possa considerare nel loro insieme, distanziati l'uno dall'altro in un ritmo disteso. Quella sala è esistita nel tempo storico, in un luogo geografico, ma persiste, ancor più reale di allora, nella dimensione sospesa della mente. Quando si osserva una sua opera, quando ci si interroga sul suo lavoro, Salvo risponde da lì, col proprio silenzio avvolto in un'invisibile trama di parole: tutte quelle che ha pronunciato e scritto per spiegare le proprie convinzioni sull'arte. Risponde senza voltarsi, guardando i dipinti, seduto su una panca in mezzo alla sala, un po' di lato, come a lasciare lo spazio perché qualcun altro possa sedere accanto a lui. Risponde con lo sguardo fisso sulla storia dell'arte. Lo faceva anche quando parlava di pittura nel suo studio, in un caffè o in auto. Rileggendo quanto dice nelle diverse interviste e ricordando il suo argomentare, appare chiaro come il suo pensiero fosse immerso nella profondità della storia, come preso in una fuga prospettica che, di dipinto in dipinto, di nome in nome, ricongiungeva il senso del suo operare a quello dei pittori di sette secoli prima. Lavorava col proprio cavalletto posato lì, sul limitare del tempo. Oltre la «siepe», oltre il piano della tela su cui andava dipingendo, si distendevano i lunghi percorsi che inanellano in collane, attraverso i secoli, le vite degli artisti e le loro opere. Sono i diversi racconti della pittura che Salvo ricordava col piglio del conoscitore, pronto a rilevare i particolari, i sottili scarti nella maniera e nel temperamento di quei suoi ideali progenitori.

Fig.1 Salvo nella sala del Wallraf-Richartz Museum, Colonia, in cui *S. Martino e il povero* è esposto tra le opere della collezione di arte antica in occasione di «Projekt '74», 1974. Foto di Giorgio Colombo.

Esiste una fotografia di quel luogo cristallizzatosi nel tempo, scattata al Wallraf-Richartz Museum di Colonia nel 1974. Nonostante la sua apparente natura, quell'immagine non è sorella dei molti altri scatti che alla fine del secolo scorso e all'inizio del presente trasformarono in una sorta di genere i ritratti di visitatori fotografati nelle sale dei maggiori musei del mondo. Per quanto strano possa sembrare, sottende piuttosto una diversa tradizione, tutta pittorica, che ha il suo apice nei paesaggi di Friedrich dove silhouette di osservatori raffigurati di spalle, in controluce, reindirizzano il nostro sguardo verso la linea d'orizzonte persa in un'infinita lontananza. Salvo in quella foto, a partire da allora, assunse su di sé un ruolo simile: riorientò lo sguardo verso la profondità del tempo e il valore che vi si trova custodito. Come quei solitari monaci del paesaggio, gli corse l'obbligo di arrivare all'aprirsi della veduta un po' prima degli altri.

Proprio nei primi anni Settanta era andato ripercorrendo gli elementi compositivi più tipici della tradizione pittorica romantica attraverso l'uso della fotografia. Dal 1970 realizza alcune foto intitolate *Benedizione di Lucerna* dove appare di spalle, nulla più di una sagoma nera contro il paesaggio luminoso della città in lontananza. Ha le tre dita della mano destra alzate come nell'iconografia del *Salvator Mundi* e una sottile aureola disegnata attorno alla testa. Ancor più dichiarato è il legame con la pittura romantica in un'altra fotografia del 1972, *Autoritratto tra le rovine*. Salvo si è disposto rispetto all'obiettivo con la stessa angolazione con cui compare nella foto di Colonia. È salito sui resti di un'imponente architettura diroccata dove ai rovi e ai tronchi caduti in primo piano rispondono in lontananza gli alberi immersi in una luce nebbiosa. Salvo, di spalle, tra le rovine, vestiva i panni dell'artista saturnino, giocava con la figura dell'intellettuale solitario, e intanto, quasi senza darlo a vedere, meditava la lezione di Friedrich. Forse si era inerpicato tra quei ruderi resi nel bianco e nero fotografico, desiderando già di scorgere, oltre la linea d'orizzonte, nella memoria dei vividi tramonti e delle albe del tedesco, le accensioni dei lilla, dei gialli e degli arancioni che più tardi avrebbero abitato anche la sua pittura. Salvo, di spalle, nella sala luminosa del museo, guardava lo sterminato paesaggio dell'arte, l'eterno mattino della pittura, come se nel nome di ogni artista capace di resistere, attraverso i secoli, all'oblio del tempo, si rinnovasse il sorgere del sole. Quella sala era il suo belvedere e il suo eremo. In quei primi anni Settanta Salvo era solo poiché dipingere era forse l'unica cosa che non era concessa a un artista d'avanguardia. Oggi molti artisti delle generazioni più giovani, che hanno scelto la pittura come loro campo espressivo, siedono idealmente accanto a lui su quella panca e gli riconoscono il coraggio di aver tenuto aperta una possibilità per la pittura e di averlo fatto senza legarla alla sola dimensione lirica, alla natura emotiva, sentimentale, senza averne fatto necessariamente un nuovo capitolo d'espressionismo o un esercizio puramente ottico, ma di aver riconosciuto nella tela uno spazio di pensiero, una possibilità della mente.

A Colonia scelse di isolarsi, di differenziarsi dagli artisti che in quei giorni partecipavano come lui a «Projekt '74». Chiese di non esporre come gli altri presso la Kunsthalle, ma di avere una sala per sé al Wallraf-Richartz, museo d'arte medievale e moderna della città, e di poter scegliere un'opera per ciascun secolo, dal Trecento fino all'Ottocento, per disporle sulle pareti e terminare quella sequenza di capi d'opera con un suo dipinto a rappresentare il Novecento: *S. Martino e il povero* del 1973. Si formò così in quella sala una linea del tempo, una discendenza artistica che si apre a ventaglio di fronte allo sguardo di Salvo come una summa dei valori perduranti dell'arte. Nella fotografia i suoi occhi contemplano il grande quadro posto al centro della parete mediana, l'opera che rappresenta il Seicento. È un ritratto del 1644, attribuito a Rembrandt, noto con il titolo *Ritratto di studioso*,

forse raffigurante Jan Cornelius Sylvius, teologo conosciuto dal pittore. Il nome di Rembrandt tornerà a più riprese nelle conversazioni di Salvo e nel suo scritto *Della Pittura. Imitazione di Wittgenstein* del 1980. Raramente era omezzo da quelle ghirlande d'artisti che, con continue variazioni, Salvo era solito elencare come un chierico che reciti la stirpe di Davide fino alla nascita del Salvatore. Viene però da chiedersi perché Salvo, potendo scegliere tra tutte le opere della collezione – e la straordinaria importanza dei dipinti che gli furono concessi sta a dimostrarlo – predilesse il meno noto e più incerto *Ritratto di studioso* invece dell'*Autoritratto* di Rembrandt del 1665 dove l'artista, ormai anziano, si affaccia alla tela con un sardonico sorriso. Eppure l'*Autoritratto*, parte della inusitata schiera di autoritratti di Rembrandt, doveva rappresentare per Salvo un tema più che familiare. Ma non era la vibrante registrazione del fluire della vita sul volto umano a interessarlo, quanto piuttosto una ben diversa profondità temporale, una profondità tutta mentale, non organica, non corporea. Gli interessava, molto più dell'eterna ruota dei cicli di natura, il propagarsi di pensieri e di sapere attraverso le epoche. Rembrandt, oltre che artista dell'autoritratto, fu il pittore che, forse più di ogni altro, affrontò il tema del ritratto d'intellettuale, producendo decine di tele raffiguranti studiosi, teologi, profeti, filosofi, perlopiù immersi nella lettura e talvolta in meditazione. Credo che Salvo dovesse amare molto le tele dell'olandese dove l'irrompere della luce di una finestra si riverbera sulle pagine di un libro e sulla fronte ampia di uno studioso, mentre tutt'attorno prende vita uno spazio che non è stanza fisica ma proiezione di ciò che va muovendosi nei pensieri, tra le tempie illuminate: la scala a chiocciola dello *Studioso in meditazione* del Louvre sale e si avvita verso l'alto come una speculazione, come le inquiete scale sospese di Pontormo o di Salviati della maniera italiana; le ampie volte brulicanti di riflessi azzurri e gialli dello *Studioso in lettura* del Museo Nazionale di Stoccolma paiono ruotare attorno allo spazio di lettura come sfere di madrepora, in moto attraverso un universo immaginato. L'uno e l'altro dipinto sono incandescenti di colore e di spirito, come più tardi lo sarebbero stati gli *Interni con funzioni straordinarie* di Salvo. Lo *Studioso* del Wallraf-Richartz emerge dal buio, dal fondo del tempo. Due bianchi accesi di luce si rispondono l'un l'altro: le pagine del libro disposto sul leggio e il volto posato sulla bianca gorgiera quasi fosse un volume aperto, mentre la penna candida e diritta, infilata dietro l'orecchio, taglia lo spazio come un piccolo dardo e pare volersi far emblema di un retto pensare, capace di congiungere ciò che sta alle nostre spalle con quanto arriverà. La triangolazione tra il libro, lo studioso e l'osservatore che lo sguardo del ritratto attira nel campo dell'opera, attiva il sentimento di un rinvio a qualcosa al di là di sé: il costante tramando di idee attraverso il tempo, l'appartenenza a una concatenazione di intelligenze che emerge dal fondo oscuro della tela e dalle pagine illuminate del libro e che necessita della riflessione dello studioso per poter essere consegnata al presente, incarnato di volta in volta negli osservatori del dipinto. Questo era il vero autoritratto, il vero specchio nel quale Salvo ritrovava sé stesso.

L'appartenenza di Rembrandt al Secolo d'oro pose di necessità, ma quanto mai opportunamente, il *Ritratto di studioso* nel cuore della sequenza cronologica di dipinti della sala. A capostipite della serie Salvo elesse Simone Martini, con una *Madonna con bambino* del 1316–17 ca., parte di un polittico. Un fondo oro dal quale emerge la capacità dell'artista di camminare su una sottile lingua di terra, insinuata tra il distendersi della naturalezza e il respiro dell'assoluto. Tutto è umano in Simone Martini e al contempo tutto si manifesta con l'inevitabilità dell'emblema. Salvo doveva amare quella difficile unione, e ancor più doveva riconoscere, nella produzione dell'artista, come storia sua, il paesaggio del *Guidoriccio*, là dove, sullo sfondo, il territorio si distende deserto di ogni presenza umana e aneddotica per farsi immagine e allegoria di sé stesso. Nel castello turrato, dietro il cavaliere, il volume

geometrico non è interrotto da alcuna finestra o feritoia. È un mondo di parallelepipedi in cui solo i colori hanno diritto di dimora e solo in piccolo numero. Salvo avrebbe potuto sottoscrivere per Martini, e forse anche per sé stesso, le parole di chi riconobbe nel lavoro del senese la capacità di un'astrazione suprema fatta con gli elementi più suggestivi della realtà.¹

Il Quattrocento era rappresentato da un piccolo trittico di Stefan Lochner, del 1445–1450. Capofila della Scuola di Colonia e posto di seguito a Martini, testimoniava della passione di Salvo per la tradizione nordica e per la pittura fiamminga, in tutto paritaria al suo amore per le scuole italiane. Credo non potesse che amare il profondo oltremare dell'abito della Vergine, il suo riverberarsi sul bianco risvolto del manto e sulle trasparenze della veste del bambino con la sua tenera sfumatura azzurrata che trascolora nel lilla. Il suo sguardo doveva passare con diletto dal gioco vibrante delle sfumature d'azzurro di Lochner alle tre sfumature di rosso, anch'esse l'una accanto all'altra, negli abiti di madre e figlio, dell'opera di Simone Martini. Ma la caratteristica saliente di quella piccola opera quattrocentesca, capace di renderla ai suoi occhi necessaria alla selezione, doveva essere la sua natura d'intima immagine di contemplazione e, come molta arte di Simone Martini, manifestazione di un sovrasensibile calato nel mondo delle forme per parlare alla mente. La tavola centrale è la raffigurazione di un *hortus conclusus*, uno spazio cintato che si offre alla visione attraverso il movimento di apertura dei due elementi laterali, in qualche modo simile all'apertura di un libro. Le mura, che chiudono la Vergine e il bambino nel loro Eden, sono di un irrealistico color rosa, accarezzato dall'oro dell'irradiante luce divina. Cinque anni più tardi, nel 1979, Salvo avrebbe realizzato una piccola tela raffigurante un castello merlato, interamente dipinto di rosa, contrappuntato da conifere azzurre che ricordano i due pinnacoli gotici delle mura di Lochner. Solo chi non conosce il trittico di Colonia potrebbe ingannarsi e pensare a quel quadro come a una semplice fantasia fiabesca: il roseo castello di Salvo cinge lo spazio concluso della mente, è l'effigie di una medievale «Città di Dio» in quanto città dell'intelletto filosofico. Non a caso, posato a terra, tra le minute pianticelle del giardino di Lochner, innumerevoli e incorruttibili come le illustrazioni di un erbario celeste, compare il volume aperto delle sacre scritture, anch'esso intriso di luce rosata, a ripetere nella dimensione della parola l'architettura dell'assoluto.

Non meno antinaturalistico e non meno cortigiano è il Cinquecento scelto da Salvo. Il suo campione è Lucas Cranach il Vecchio con la tavola della *Maria Maddalena* del 1525. L'opera è un gioco di scatole cinesi, di forme che contengono altre forme, le une legate alle altre in un'eco visiva di profili e andamenti dinamici: il disegno del vaso si ripete, rovesciato, nella gonna scampanata e nelle sue pieghe scanalate; torna nel profilo del busto stretto nel corpetto e, ancora, nel taglio svasato dell'albero che ripercorre le eleganti curve del corpo. L'arricciarsi della veste si ripete nei lunghi capelli mossi, nel manto increspato dal vento, nelle foglie vibranti dell'albero. Ogni immagine intrattiene un rapporto di analogia con l'immagine che la contiene, in una visione dell'universo in cui tutto si tiene e tutto rappresenta sé stesso e insieme altro da sé. La natura intellettuale di questo tipo di pittura doveva interessare a Salvo tanto quanto doveva essere bene intesa dal dotto pubblico di Wittenberg dove Cranach lavorò a lungo, anzi, c'è da credere che proprio la vita culturale della corte degli elettori di Sassonia avesse nutrito la disponibile immaginazione dell'artista con la fiorente erudizione della Germania rinascimentale. La presenza della *Maria Maddalena* nella sequenza di opere

¹ Gianfranco Contini, «Simon Martini gotico intellettuale», in *L'opera completa di Simone Martini*, Rizzoli 1970, p. 6.

della sala doveva essere per Salvo la perfetta congiunzione tra la visionarietà di Lochner e lo *Studioso* di Rembrandt. Del resto tra i più rilevanti ritratti di Cranach, non solo compare il volto di Lutero, ma anche il magnifico ritratto di Johannes Cuspinian, un giovane professore di diritto che stringe tra le mani un ponderoso volume rosso mentre, alle sue spalle, si distende un mondo intessuto di simbologie da libro d'ore. Così Cranach mantiene la figura in bilico tra la plasticità volumetrica del reale e l'incorporeità dell'illustrazione fantastica, un sottile equilibrio tra elementi non distante dalla ricerca di Salvo.

Superato il Seicento di Rembrandt, la sequenza continuava con un dipinto settecentesco di Nicolas Lancret, *Le Jeu du Cheval Fondu* (1730–35), unico caso in cui l'artista dovette accontentarsi di un ripiego: «avrei voluto un grande Watteau»,² dichiarò vent'anni più tardi. Sfortunatamente il Wallraf-Richardt non annoverava il pittore nella sua collezione, così Lancret e il suo gioco di bambini avevano il compito di rimandare alle più adulte piacevolezze di Watteau, anzi, di «un grande Watteau». La sottolineatura dimensionale lascia intendere un riferimento alle complesse composizioni del francese, gremite di personaggi, dove la pittura si fonde con la dimensione del teatro. Il teatro, come le sacre visioni dei dipinti precedenti, è un meccanismo dichiarativo della natura dell'immagine, del suo essere creazione della mente, mondo alternativo al reale. Le opere di Watteau sono tutte percorse da un'unica vibrazione che toglie peso e concretezza alle figure, che assimila il fremito di una pittura fatta di piccoli tocchi al vapore di cui sono fatte le illusioni.

Per rappresentare l'Ottocento Salvo scelse la *Natura morta con pere* di Cézanne del 1885 ca. Il passaggio da Watteau non sembra dei più perspicui, se non altro per quella facilità corsiva della pittura francese d'epoca rococò che davvero poco sembra avere a che fare con il lavoro lento, faticoso e ostinato di Cézanne. Tuttavia si potrebbe ricordare che alcune sue opere, come *Una moderna Olimpia*, realizzate prima della piena maturità, possiedono un impianto così manifestamente teatrale – con tanto di sipario, apparizione e una bianca nuvola barocca a sostenere l'immagine a mezz'aria – che forse l'anello di congiunzione tra i due momenti pittorici, di Sette e Ottocento, non va cercato poi troppo lontano. Resta il fatto che Cézanne avrebbe in seguito evitato a tutti i costi l'immagine fantastica e si sarebbe fatto sacerdote dello studio dal vero della natura. Come Rembrandt, anche Cézanne torna a più riprese nelle genealogie di Salvo e spesso, si direbbe, per ragioni diverse. In quella sala di Colonia, alla fine della sequenza, credo abbia il ruolo di chiudere e insieme rilanciare il discorso iniziato con Simone Martini: il tema di come l'assoluto possa essere conquistato attraverso gli aspetti del reale. Per il senese era un rivelarsi del trascendente nel fulgore delle forme, il calarsi nell'immanente di un'intelligenza sovraordinata per farlo immagine di sé, ma solo fino al limite possibile, a un passo, soltanto un piccolo passo, dalla dissoluzione dell'umano nel simbolo, eppure senza mai valicare quel segno. Cézanne dovette passare dalla terra, dalla sua evidenza silenziosa, dall'impenetrabilità delle cose di natura. Forse non

² Vedi Laura Cherubini, *Conversazione mobile tra Salvo e Laura Cherubini*, infra p. 577-586. Salvo, prima di esporre la tela di Lancret, aveva però scelto a rappresentante del Settecento l'opera di François Boucher *Ragazza distesa* (1751). Si tratta di un nudo dal sapore erotico, accarezzato da un riverbero di rosa accesi, di gialli e di blu. Immane accanto al divano, a portata di mano della giovane, un libro aperto. L'opera, non disponibile al momento dell'esposizione, si trova tuttavia elencata al posto del Lancret nel catalogo *Kunst bleibt Kunst. Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre. Projekt '74*, 1974, p. 310.

andava cercando l'assoluto lì dentro, forse voleva solo la verità, la possibilità di pronunciare fino in fondo sulla tela la verità di ciò che vedeva, ma nello spingersi a penetrare la presenza del mondo – si trattasse dei colli, del monte o della malta che compatta i muri delle vecchie case di Provenza – finì con l'attingere al mistero. Anche Cézanne, come Simone Martini, tenne la pittura in bilico sulla soglia della dissoluzione del reale, ma per un percorso contrario. Ci fu chi descrisse il suo procedere come il viaggio di un verme o di un tarlo conficcato nello spessore della materia di cui va nutrendosi, ostinatamente, disperatamente, fino a quando si scopre che il legno che va lentamente rosicchiando è quello del trono di Dio.³ «Realizzare» era il verbo che amava usare. Portò a realtà nella solidità delle forme la presenza dell'impenetrabile, e quell'impenetrabile raggiunse nelle sue ultime opere la tensione del vuoto che spinge, dal profondo, contro le pareti del concreto. Può sembrare un paradosso, ma talvolta le sue mele costruite per via di materia, nel corpo del colore, con densi moti di spatola, appaiono come formate dall'interno, soffiate come vetro, da una pressione che promana dal nucleo inesprimibile delle cose. È una tensione che infonde talvolta nell'opera di Cézanne un impennarsi vivido del colore. In quella eccitazione della vibrazione cromatica sembra trapelare una forma di esaltazione cerebrale inestricabile dallo studio della verità di natura. Salvo avrebbe dato piena espressione all'accensione mentale delle tinte, avrebbe anch'egli lasciato che il vuoto gonfiasse contraddittoriamente la solidità dei volumi così come il suo lavoro avrebbe portato nuova vita ai castelli deserti e alle mura senza feritoie di Martini, non meno che alle case senza finestre di Cézanne. Le chiuse e silenti architetture dell'uno e dell'altro si sarebbero presto date convegno sulle sue tele.

Il Novecento era Salvo. Dichiarazioni d'immodestia avevano segnato alcune delle sue opere più importanti, dalla lapide *Io sono il migliore* del 1970, alla presenza del suo nome al fondo di una diversa lapide, *40 nomi* del 1971, preceduto da quello di 39 tra i più illustri personaggi storici, fino al suo nome stampato più in grande di quello degli altri nel catalogo di documenti 5 del 1972 e, prima di queste, le diverse versioni disegnate e dipinte dell'autoritratto come *Salvo benediciente*, a partire dal 1969. La presenza in quella sala del *S. Martino e il povero* del 1973 segnava però uno scarto. La successione di opere, il suo essere la quintessenza reificata del museo immaginario di Salvo, non consentiva di liquidare la cosa come una semplice provocazione. In quella sala Salvo aveva convocato la maestà delle opere e aveva stabilito la propria collocazione all'interno di un museo d'arte antica: «Se vuoi finire agli Uffizi», avrebbe detto più volte con parole di poco variate, «prova a fare un quadro».

Tutto nell'arte concettuale e nelle opere d'avanguardia gli era sembrato via via scadere nella maniera e nella maniera si coltivano i dogmi, e il dogma dell'avvenuta morte della pittura, vista come arte definitivamente squalificata e superata, doveva essere demolito, e non era possibile farlo soltanto con una battuta, con l'ironia. Se la pittura poteva rinascere, l'unico modo per verificarlo era dipingere e farlo senza riserve.

Il Novecento era Salvo, si diceva, ma in qualche modo era anche El Greco. Salvo si presentava alfiere del suo secolo con il *d'après* di un'opera di fine Cinquecento: un'apparente contraddizione. Apparente perché l'artista, facendo sue, in pittura, le convinzioni di Borges in fatto di storia della letteratura, non aveva alcun dubbio che ogni opera d'arte partecipasse della natura dei *d'après*, inclusi i sei capolavori di quella sala. Questo è un punto cruciale nel rapporto di Salvo con la storia. Si poteva tornare a dipingere soltanto se

3 Alfonso Gatto, «Occhio che vede dentro il suo vedere», in *L'opera completa di Cézanne*, Rizzoli 1970, p. 8.

si era in grado di fare per l'ennesima volta un paesaggio o una natura morta, riuscendo a esprimere una propria cifra. Quella verifica del senso e del valore del proprio operare non poteva avvenire con più spietata chiarezza che nell'esercizio della copia dove lo scarto tra ciò che è stato fatto e quanto si può ancora fare è tutto nello stile dell'artista che rifà, nel suo discostarsi, in parte volontario e in parte involontario, dall'opera originale, e nella capacità di fare suo ciò che si continua a fare da secoli. La storia dell'arte raccontata da Salvo è una lunga successione di questi scarti, dello spuntare di tratti personali su un tronco che cresce restando sempre sé stesso. Se così non fosse, non si potrebbero porre i nomi degli artisti in successione. «41. Tu come fai una sequenza?», domanda Salvo nel *Della Pittura*, «Che succede quando dici "Sì, Monet lo vedo bene dopo Canaletto e Turner". Perché ci sta "bene"? "Perché per esempio Turner mi ha dato una veduta nuova di Venezia rispetto a quella ormai stereotipa di Canaletto e così Monet con Turner"». Più avanti nel testo, in due dei punti più sintetici e perentori del trattato, scrive: «84. Un quadro è posto in una sequenza logica. 85. Un quadro è un capolinea: è un arrivo (per chi l'ha fatto) e una partenza (per chi lo guarda)». Più oltre ancora: «153. Il nuovo è determinato logicamente». Se questo è quanto l'artista scriverà a sei anni di distanza da «Projekt '74», forse è lecito chiedersi quale fosse la ratio di quella sala e se la linea temporale che congiungeva il Trecento di Simone Martini con il Novecento di Salvo costituisse nel suo pensiero una «sequenza logica».

Dalla *Natura morta* di Cézanne al *S. Martino e il povero*, il primo nesso che risulta evidente è cromatico. Se si confronta il paesaggio di sfondo del primo, con quel suo digradare d'azzurro chiaro e d'ocra che troviamo uguale, solo cromaticamente invertito, nello sfondo del secondo; se consideriamo l'accensione del verde di Cézanne e il verde acido preso in prestito da El Greco; se guardiamo il morbido distendersi del panno sulla sinistra della natura morta e il mantello dell'apologo nel *d'après*: sono tutti elementi che fanno supporre che l'accostamento possa essere avvenuto quasi come un gioco di verifica. Salvo mette alla prova il valore della propria pittura nel confronto con El Greco e mette alla prova il senso della pittura nel confronto con Cézanne. Forse non è un caso che quella *Natura morta*, con lo sfondo di un paesaggio, sia il punto di contatto più vicino possibile tra uno studio dal vero del francese e una natura morta metafisica di de Pisis. Quando per un pittore penetrare il senso della natura significa arrivare a sfiorare col proprio pennello il mistero che la svuota da dentro, la possibilità di riconoscere nell'opera un'interrogazione della mente, un'avventura filosofica, è lì a un passo. Se contro il perdersi all'orizzonte di un tenue paesaggio sostituiamo la concretezza e la quotidianità di un piatto di pere con un'improbabile scena di storia, con tanto di cavallo, cavaliere in armatura e leggenda edificante, quella pittura potrà sussistere? Resterà salda nella sua possibilità? O il venir meno di ogni parvenza di verità di natura e di plausibilità di vita la farà collassare su sé stessa?

Se la selezione d'opere del Wallraf-Richartz è una sequenza logica, la sua ratio di progressione è la convinzione che la pittura offra dimora al pensiero quanto alla vista e al sentimento e che non si dia a vedere senza sapere, senza pensare e ricordare,⁴ che il dipingere possa vivere di antinaturalismo tanto quanto del suo contrario, e che un quadro possa trovare il proprio valore nel dichiarare la propria dimensione d'alterità rispetto al reale, alla materia, al sentimento e all'impressione. La pittura per Salvo è stata un esercizio più concettuale di quanto non lo fossero stati i suoi fotomontaggi, le lapidi e le performance. Lo fu maggiormente perché il suo statuto di arte della mente andava conquistato e rifondato.

4 Salvo, *Della Pittura/On Painting/Über die Malerei*, Paul Maenz & Gerd de Vries 1986, p. 26-27.

Salvo provvede a questo chiudendo l'atto del dipingere all'interno dello studio, coltivandolo come un fiore di serra dentro stanze in tutto simili alle camere immaginifiche degli studiosi di Rembrandt. Incominciò col rivolgere lo sguardo della pittura su sé stessa. A questo servono i *d'après*, a questo serve la considerazione dell'intera storia dell'arte passata, a fare del dipingere un atto riflessivo. Ritenere che non esista opera d'arte che non sia un *d'après* significa nutrire la convinzione che non si dà vera opera che non nasca dalla meditazione dell'artista sull'arte, su ciò che è stata e su ciò che può essere.

La «pittura di serra» che Salvo coltiva nella prima metà degli anni Settanta possiede molti caratteri di sofisticata eleganza che i fiori di campo non possiedono. Tutte le sue scelte sembrano fatte per denunciare la matrice intellettuale e artificiosa del suo dipingere. Inizia con l'eliminare la profondità delle ombre e del chiaroscuro perché non persegue né l'effetto illusivo, né quello patetico. La sua luce è uguale e diffusa come in una miniatura e forse conserva ancora qualcosa, pur nella grande dimensione, della sua radice libraria. Nessun elemento dell'opera è contestualizzato in uno spazio fisico dove il sole, un lume o una fiamma possano modificare il suo apparire. I suoi santi, i cavalieri e le altre figure mitologiche non proiettano ombre perché vivono come immagini ideali nella luce del pensiero. Anzi, la sua intensità ne assottiglia il senso di presenza, le disincarna come per una dilavante sovraesposizione. A restare solido e certo è il disegno, tanto che appaiono in evidenza i contorni delle figure, perlopiù a riserva, a lasciar emergere il colore della carta sottostante. Salvo ridona senso ai contorni come avrebbe potuto farlo un novello *nabis*, perché se Leonardo nel suo trattato esortava ad abbandonarli in quanto elementi della pittura e non della realtà, allora dovevano essere quanto mai necessari a lui che di pittura, e non di imitazione della natura, intendeva occuparsi. Quanto resta al di fuori del tratto di contorno è solo una vaga idea di spazio. Lo sfondo dietro le figure non possiede alcuna concretezza e là dove assume una qualche presenza è poco più di una linea d'orizzonte. In una prima fase l'iconografia delle sue opere si concentra su diverse versioni di *S. Martino e il povero* e di *S. Giorgio e il drago*. Anche questa scelta muove nella medesima direzione antinaturalistica poiché gli consente di frapporre tra il suo lavoro e il reale il maggior numero possibile di gradi di separazione: i suoi temi sono *d'après* di *d'après* e, come tali, tendono a fare della pittura un esercizio da svolgere nelle sale di un museo ideale, immaginario e al contempo universale; inoltre sono cronologicamente incongruenti poiché tratti dalla devozione medioevale, ma resi in una più o meno spinta attualizzazione rinascimentale per essere trasportati nel Novecento, quasi con noncuranza, attraverso il solo volto dell'artista che, in alcuni casi, appare nelle vesti del santo.

L'aspetto fantastico per eccellenza, più ancora della spiazzante iconografia, è però il colore di queste opere, e in qualche modo di tutte quelle a seguire. Salvo ritorna alla pittura utilizzando soprattutto il monocromo, come se volesse indugiare sul limitare della scala di grigi fotografica, ma subito dopo il *grisaille*, per un ristretto nucleo di opere che sono però quelle con cui si presenta per la prima volta in una mostra personale solo attraverso dei dipinti,⁵ sceglie la gamma delle terre e delle ocre, suscitando un inevitabile ricordo di tarsie. E andrà pur notato, anche se solo incidentalmente, che nessuna arte umanistica si offrì più di quelle alle proiezioni intellettualistiche del pensiero metafisico.

Nelle opere in cui il colore riconquista la preminenza, a partire proprio dal *S. Martino e il povero* esposto al Wallraf-Richartz, sorprende la tavolozza inconsueta. Sono

5 Mostra presso la Galleria Toselli, Milano, 1973, dove presenta *S. Giorgio e il drago* e *S. Michele*, realizzati nello stesso anno.

colori da dandy, tutti giocati tra molteplici sfumature di lilla, viola e rosa, con dei raffreddamenti nell'indaco e minimali contrappunti d'ambiente fatti di gialli e d'azzurri. Questi colori dominano nel suo lavoro per tutti gli anni Settanta, anche quando dall'iconografia medievale-umanistica si sposta su temi dell'antichità classica, sospingendo le proprie opere fino al 1977–1979, con *Apollo e Dafne* ed *Ercole e l'Idra*, verso elisi cromatici iperborei dove il colore si fa tempio impassibile, freddo sfondo a passioni con cui non interloquisce.

Dei colori di Salvo sono state date interpretazioni diverse. La più lontana nel tempo è quella offerta da Renato Barilli che ebbe il merito di presentarne per primo il lavoro, accostandolo all'opera di Luigi Ontani, forse il solo artista che per indole intellettuale poteva condividere con Salvo l'apprezzamento di quel tipo di tavolozza, comprendendone le implicazioni storiche. Ma Barilli, dopo aver accostato il suo colore a quello dei primitivi tre-quattrocenteschi, dei preraffaelliti e della seconda stagione metafisica di de Chirico, in più di un'occasione ha insistito sulla natura elettronica e televisiva della sua *palette*. L'ultima lettura, in ordine di tempo, è quella offerta dai curatori della Quadriennale del 2020 che, attraverso una selezione di opere, individuano come centrale nel percorso cromatico di Salvo la cultura psichedelica.⁶

Sembra di poter sentire la voce di Salvo rispondere a queste ipotesi: «ma perché no?», con quel suo tono disponibile rispetto a tutto ciò che era solo accessorio e gravitante attorno alla sua opera, si trattasse di scrittura critica o della disposizione dei dipinti nelle mostre. Eppure da un confronto diretto emerge una qualche distanza tanto dai primitivi quanto dai preraffaelliti, se non per alcune singole e precise scelte come la frequenza, in questi ultimi, del colore viola, tutt'altro che usuale in molte epoche pittoriche, ma che in Hughes e Rossetti si accompagna a un'intensità di tinte più ampie e profonde, dai verdi scuri ai rossi, che appariranno in Salvo solo sporadicamente a partire dagli anni Ottanta e, in seguito, nella serie delle *Primavere* degli anni Novanta. Indubbiamente alcuni dipinti dechirichiani, non necessariamente solo della seconda Metafisica, sono quanto di più direttamente assimilabile alla tavolozza visionaria di Salvo, in particolar modo dei suoi primi *d'après*: il tramonto violaceo dei *Cavalli in riva al mare* del 1927–28 o il monocromo rosato de *Le figlie di Minosse – Scena antica in rosa e azzurro II* del 1933 ca. Tuttavia gli accordi di colore più vicini ai suoi primi San Giorgio, ai San Martino e a una serie di dipinti di poco successiva dedicata a temi classici – mi riferisco in particolar modo a *I Giganti fulminati da Giove* del 1977 e ai già menzionati *Apollo e Dafne* ed *Ercole e l'Idra* – credo si trovino piuttosto nella cultura archeologica e libraria, nelle incisioni acquerellate di primo Ottocento con ricostruzioni di monumenti dell'antichità dove il protagonismo della gamma dei viola e dei rosa si accompagna all'azzurro e al giallo esattamente come in quelle opere di Salvo. Vorrei sottolineare che non si fa riferimento a riproduzioni dall'antico ma a ricostruzioni letterarie, come l'incisione raffigurante lo scudo di Achille descritto nell'Iliade, i disegni delle perdute statue crisoelefantine a partire dalle parole di Pausania, i manufatti leggendari come il magnifico carro funebre che trasportò il corpo di Alessandro Magno, tutte opere d'arte che possiamo immaginare solo attraverso le parole di poeti, storici e geografi. Gli esempi più affini alla tavolozza raffreddata di Salvo si trovano in incisioni colorate poste a corredo degli scritti sull'arte antica di Quatremère de Quincy. Non so se Salvo le conoscesse nel dettaglio – era per certo conoscitore di stampe a tema archeologico – ma che il suo gemello cromatico si trovi tra pagine in cui l'immagine è un esercizio del pensiero al servizio

6 Sarah Cosulich e Stefano Collicelli Cagol (a cura di), *Fuori. Quadriennale d'Arte 2020*, Treccani 2020, p. 268.

di una ricostruzione, a un tempo erudita e fantastica, credo dica qualcosa della natura mentale della pittura di Salvo e di quale sia il senso con cui quella tavolozza unita all'esattezza essenziale del tratto possa essere intesa come una forma di dandismo intellettuale.

Il color lavanda della bardatura del cavallo del *S. Martino* esposto a Colonia, il trittico di pervinca, viola e rosa Tiepolo dell'altro *San Martino* del 1973 ispirato alla pala di Bernardo Zenale, i rosa appena sporcati d'ombra azzurra del *S. Giorgio e il drago (da Raffaello)* del 1974, l'accordo di violetto e malva del *d'après* di Carpaccio, l'indaco glaciale di *Apollo e Dafne* e quello profondo dei *Cavalieri tra le rovine al crepuscolo* del 1978, sono tutti colori che raramente compaiono nella storia dell'arte e altrettanto raramente compaiono in natura. Qualche viola si mostra in alcune vesti indossate dagli angeli di Piero della Francesca, compare nel *Ritorno di Giuditta e Betulia* di Botticelli, sporadicamente in Pontormo e nel Bronzino, poi in qualche abito di Tiepolo. Si fa profondo nelle ombre di Delacroix, si accende in Redon e in qualche tocco di Whistler per poi colorare di sé la letteratura decadente non meno della coeva arte *nabis* e puntinista. La sua patria pittorica è l'inquieto nord: dai paesaggi di Friedrich, agli acquerelli di Nolde, al mondo striato d'angoscia di Munch. Il suo terreno di coltura è la mente e la sua origine è artificiale. Suona curiosamente adeguato scoprire che il *mauve*, un viola intenso ed elettrico, fece la sua comparsa nella quotidianità dei costumi moderni grazie al primo colorante sintetico, nato in laboratorio, chimicamente, senza alcuna origine animale o vegetale, come un residuo dell'illuminazione artificiale, del catrame necessario alla produzione del gas.⁷ La pittura a cui Salvo lavora all'interno del suo studio, sempre utilizzando la luce elettrica, perché il suo dipingere non dipenda dallo scorrere del tempo e dal mutare della luce naturale, predilige un colore che nasce a margine della luce artificiale e che quella luce sembra contenere in sé come una vibrazione cupa e acuta insieme.

Quanto al rosa, con le sue variazioni di rosa antico e rosa Tiepolo, più frequente nella storia dell'arte, segna alcuni precisi passaggi del contemporaneo in direzione mentale e antinaturalistica: è stato il colore crudele delle figure femminili di de Kooning, del loro stare in bilico tra figura e disfacimento in una pittura che non può risolvere la contraddizione del proprio statuto, mentale e mimetico, davanti al mondo; sposato al viola è il colore degli allarmanti interni di Bacon che Salvo aveva ben meditato; unito al sanguigno sigilla in sé stesso, sotto la luce elettrica di una lampadina, il chiuso mondo di *The Studio* di Philip Guston. Ci si potrebbe chiedere che cosa abbia a spartire la difficile temperatura di queste opere elencate con un colore che, in alcune sue sfumature, poté prendere il nome dai gioiosi trionfi di Tiepolo. Ma già è stato scritto⁸ come tra i parafernalia del veneziano si nascondessero più significati e inquieta intelligenza di quanto la letteratura critica sia stata disposta a riconoscergli. E nel leggere alcune righe a lui dedicate, pare di poter trovare qualche parallelismo con la malintesa ricezione della pittura di Salvo negli anni passati: «Tiepolo non rinunciava mai alla sua aria di chi fa “senza fatica e quasi senza pensarvi”. Riuscendoci così bene da lasciar credere che pensiero in lui non vi fosse».⁹ Penso che la frase di Salvo, posta a epigrafe di questo testo, risolva la questione più delle pagine che vi fanno seguito. Interessa piuttosto notare che il rosa Tiepolo, l'elegante arrossarsi delle sue nuvole che paiono fatte della stessa stoffa dei sipari, era un colore, ma anche un'illusione. Era l'estenuarsi della luce quando diventa teatro di sé stessa. Dipingeva ad affresco con

7 Cfr. Riccardo Falcinelli, *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Einaudi 2017, p. 116-117.

8 Cfr. Roberto Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Adelphi 2006.

9 *Ivi*, p. 19.

tale maestria da sapere meglio di chiunque altro quanto esile sia la realtà di cui sono fatte le immagini. Il suo colore vive in numerose opere di Salvo e porta con sé la consapevolezza di un'arte che ricrea l'intero mondo, persino gli sconfinati cieli, nello spazio sottile della mente. Nessuna sorpresa che il rosa Tiepolo sia una tinta proustiana, decadente non meno del viola, scelta per vestaglie e *toilettes* di seta. Accessori e arredi fatti per rilucere in sontuosi interni, alla fiamma di una lampada a gas o di un candelabro.

Pare di vederlo arricciato nel tessuto di una tenda che chiude fuori gli accidenti del mondo, proprio come le tende di Proust, serrate per l'intera durata del giorno, o le tende di Guston, aperte nei suoi quadri solo quando la notte affonda nel nero, dietro le luci accese. Salvo, nel suo studio rischiarato dalle lampade, dipingeva e immaginava luci rosa e viola come quelle irradiate da insolite albe, da rari crepuscoli: le luci dei repentini trapassi della natura che, anche quando sono reali, ci sembrano dipinte.

Negli anni in cui si dedicava a cavalieri ed eroi, le porte del suo studio erano riquadrate di lilla: soglie fisiche e metafisiche che segnavano, nella tenue vibrazione di quel colore, il passaggio a una diversa dimensione, come il viola del tramonto prelude all'immaginazione della notte. «Cosa pensi di fare?» avrebbe potuto chiedersi Salvo oltrepassando quelle porte e apprestandosi al lavoro. «138. “Cosa pensi di fare?” Ecco una proposizione ricca di espressione! “Pensi di fare” senza “cosa” sarebbe come un sogno. “Cosa pensi” senza “fare” sarebbe come un sogno. “Cosa” e “fare” stanno ai lati del “pensare” come i due ladroni con Gesù, come passato e futuro stanno ai lati del presente».

Varcata la porta del suo studio, il pensare, non il sogno, doveva dispiegarsi. Pensare l'opera e fare il quadro: la cosa è il dipinto, il pensare che cosa, e farlo, è la pittura. Può darsi che la luce azzurrina del televisore, gli intensi e sbavati colori elettronici degli anni Settanta o le onde colorate degli allucinati sogni psichedelici riguardino in qualche modo le opere di Salvo, ma se così è stato, credo sia perché la radice mentale e innaturalistica della sua pittura e di una lunga tradizione storico artistica li poteva contenere. Salvo lesse *Le porte della percezione* di Aldous Huxley ma nulla di più affine a lui poteva trovare in quelle pagine dei passi in cui l'autore, per descrivere il proprio *trip*, ricorre a un raffronto costante con opere d'arte. Per spiegare la vivida immagine delle pieghe dei suoi pantaloni ci parla della veste pieghettata della Giuditta di Botticelli. Salvo avrebbe potuto indicargli le pieghe della *Maddalena* di Cranach. Entrambi, Huxley e Salvo, fanno riferimento al Greco, a Cosmè Tura e a Watteau. «Per l'artista come per il consumatore di mescalina, i drappaggi sono geroglifici viventi che si ergono in maniera particolarmente espressiva per l'insondabile mistero del puro essere»,¹⁰ scrive Huxley, e poco più avanti ricorre a Vermeer e a Cézanne per parlare della chiarezza di visione che lo aveva colto dopo l'assunzione della sostanza e per raccontare la percezione d'infinito che ne aveva tratto. Si può certamente essere entrambe le cose, artisti e consumatori di mescalina, ma per secoli fu sufficiente essere solo una delle due per realizzare le opere di cui si va parlando. Mi si dirà che le accensioni cromatiche e le vibrazioni più parossistiche di Salvo superano tutte le precedenti, ma che ne faremo allora delle sue parole lì dove scrive che ogni quadro nasce da una sequenza logica? Dopo le sfumature della *Resurrezione* di Grünewald, dopo gli orizzonti di Friedrich, dopo i vortici cromatici di van Gogh, appaiono le innumerevoli incandescenze di Salvo e i colori degli *Attaccapanni* di Fabro. Che alcuni di questi capitoli siano stati sollecitati in un caso dall'assenzio, in un altro dalla cultura psichedelica o dalla diffusione del mezzo televisivo, non si può escluderlo, ma la ratio sottesa alla sequenza pittorica sembrava già

10 Aldous Huxley, *Le porte della percezione*, Mondadori 2016, p. 25.

ben avviata a una sua autonoma progressione. Del resto Salvo non lavora in ogni opera con la medesima intensità cromatica, il quadro si può dire parte di una sequenza non solo rispetto alla storia dell'arte ma rispetto alla maturazione del lavoro dello stesso artista. Sono ancora le sue parole a dirci come il colore raggiunga l'apice della tensione: «Ecco a me succede questo quando dipingo, che seguo proprio un percorso: all'inizio sono condizionato da alcuni timori, sui primi quadri di uno stesso tema sono sempre molto cauto, ma quando sono magari al quindicesimo mi esplose il colore, sono alla fine. Così avviene sempre, ogni soggetto viene portato ad una massima tensione, ad una estrema libertà coloristica, ma proprio al suo culmine il soggetto muore e io mi devo reinventare qualcos'altro».¹¹ La pittura è capace di creare le proprie allucinazioni per un progressivo accendersi del pensiero e dell'immaginazione, e per un fare capace di stargli da presso.

Se consideriamo quanto l'artista ci ha lasciato scritto, il nutrimento del suo lavoro, oltre a provenire con tutta evidenza dalla storia dell'arte, gli derivava da una vasta serie di letture, da pagine letterarie, storiche e filosofiche. Soltanto un nome, però, compare come riferimento ineliminabile delle sue riflessioni sull'arte e sulla pittura e quel nome è Ludwig Wittgenstein, colui che aveva ricondotto il perimetro dell'indagine filosofica al campo della logica e del linguaggio, i cui testi furono via via tradotti nell'arco degli anni Sessanta e che non aveva mancato di accendere l'interesse di alcuni artisti dell'avanguardia internazionale. Non che il suo pensiero fosse di facile divulgazione, ma una cosa doveva sembrare più che comprensibile agli occhi della più ampia comunità artistica: la sua teoria della raffigurazione. Per Wittgenstein le proposizioni, le frasi che compongono il linguaggio, sono immagini dei fatti che descrivono. «Un nome sta per una cosa, un altro per un'altra cosa e sono connessi tra loro: così il tutto presenta – come un quadro plastico – lo stato di cose».¹² Raccontò di come la sua riflessione fosse nata leggendo di un processo nel quale la dinamica di un incidente era stata resa mediante un modellino dal quale si potevano trarre delle deduzioni logiche per via della corrispondenza delle sue parti con gli elementi della realtà, e di come avesse pensato che quella raffigurazione svolgesse la stessa funzione di una proposizione, di una descrizione verbale dei fatti, e che per tanto potesse essere simmetricamente sostenuto che se un'immagine è come una proposizione, una proposizione è come un'immagine. Argomentazioni che sembravano scritte per indurre o, quanto meno, convalidare la rivoluzione dell'arte concettuale e la possibilità di creare anche opere d'arte visiva composte solo di parole. Se in filosofia si stava attuando una svolta linguistica, in arte se ne poteva immaginare una verbale. Ma Salvo non si limitò alla lettura del *Tractatus*, lesse tutto quanto venne pubblicato, i testi del cosiddetto «secondo» Wittgenstein: gli appunti dedicati alla matematica, le sue trattazioni sui colori, i *Pensieri diversi* e le *Ricerche filosofiche*. Non che quel nucleo di idee espresso nel *Tractatus* venisse cancellato da quanto scrisse in seguito, anzi si trovano frasi inequivocabili e in qualche modo più avanzate: «Il pensatore somiglia molto al disegnatore che vuol riprodurre nel disegno tutte le connessioni possibili. 1931»¹³, dove l'equivalenza non lega soltanto e semplicemente l'immagine al linguaggio, ma direttamente l'opera d'arte al pensiero. Se si parlò di un secondo periodo del filosofo, fu perché egli stesso individuò nel *Tractatus* – che aveva pubblicato con la convinzione di aver risolto tutti i problemi affrontabili dalla filosofia – il cristallizzarsi di un dogma che andava superato: quella dottrina del significato

11 Vedi Dede Auregli, *Intervista con Salvo*, *infra* p. 589-596.

12 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* [4.0311], Einaudi 1989, p. 50.

13 Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Adelphi 1980, p. 35.

che non aveva nessun fondamento primario, al di fuori del complesso e stratificato intreccio di usi, consuetudini e convenzioni grammaticali. Tanto granitica era stata la forma normativa delle prime tesi, quanto dispersa, frammentata, impressionistica, fu la scrittura che vi fece seguito. Salvo, forse persino identificandosi nella storia del filosofo che riconobbe la debolezza del dogma nel suo stesso primo operare, si diede a mostrare il vuoto che corrodeva i fondamenti della stagione concettuale e rendeva risibili i suoi diktat. Se, come sosteneva Wittgenstein, neppure la matematica aveva alcun fondamento e anche i colori non erano entità fisiche assolute come nello schema newtoniano, ma entità di variabile esistenza come negli scritti di Goethe, Salvo poteva concludere che anche il valore dell'arte non posava su valori primari. All'inizio del trattato *Della Pittura* si legge: «1. Anche in arte i fondamenti sono infondati? 2. Si può dubitare del valore delle opere di Leonardo? 3. Leonardo si può definire un fondamento della pittura?». Salvo trasporta il significato, che nel linguaggio – secondo Wittgenstein – deriva dal tempo d'uso delle proposizioni e dalla lenta modificazione della grammatica che vi è sottesa, nel campo dell'arte dove, in quanto «valore d'uso», si mostra nel tempo lungo del giudizio condiviso. Opere più antiche, come la scultura dell'auriga di Delfi o i dipinti di Leonardo, sono il «fondamento» e il metro di giudizio per l'arte più recente: costituiscono la nostra grammatica, per via del protrarsi attraverso i secoli, nel comune sentire, del giudizio che le riconosce belle. «24. Il tempo, come criterio di giudizio, non è rimpiazzabile». Dunque l'arte non doveva trovare una propria validazione nelle nuove poetiche che continuavano a succedersi con veloce ricambio, secondo la concezione avanguardistica, dagli inizi del Novecento in poi, ma nelle più antiche sue tradizioni, nelle sue intrecciate genealogie. Il valore della pittura era minato dall'ultima teoria dell'arte concettuale, ma convalidato da secoli di storia e da cordate di artisti. Nel frattempo Salvo sembrava essere uno dei pochi a ricordare che la teoria della raffigurazione espressa nel *Tractatus* fosse improntata a una regola di simmetria. Se si era potuti passare dalle immagini alle parole, si poteva con altrettanta legittimità compiere il cammino inverso restando tuttavia immersi nella dimensione del pensiero. Dalla sua giovinezza fino al 1978 Salvo passa dalla parola all'immagine e dall'immagine alla parola senza soluzione di continuità, esattamente come passa dalle opere pittoriche a quelle testuali e fotografiche e da queste torna ai dipinti: un andirivieni più intrecciato di quanto non dica l'ormai stanco e schematico racconto del suo lavoro suddiviso in due stagioni. Le versioni dipinte a partire dal 1969 del *Salvo benedicente* sono schierate sul confine a proteggere il passaggio.

Per tre anni, tra il 1975 e il 1978, le «Italie» e le «Sicilie», con dipinti come *48 poeti* e la serie di libri con copertine pittoriche, dedicate ad alcuni dei suoi autori prediletti e decorate con il loro nome e ritratto, Salvo cammina come un funambolo sulla linea di separazione. Pare di sentire le domande da paradosso filosofico che avrebbe potuto formulare nella mente, mentre sorrideva in bilico sulla corda: un testo scritto a macchina è arte concettuale, questo lo si è stabilito. Ma se un testo è scritto su un quaderno di scuola con scrittura infantile è ancora concettuale? Dite di sì. E se un testo è scolpito nel colore del marmo è ancora concettuale? Sì eh! E se un testo è dipinto su una tela? Che rispondete? Scolpito sì, dipinto no? E se invece di sostituire il mio nome a quello di Simbad il marinaio o a quello di Gesù nel Vangelo mi sostituisco a Wittgenstein e ne faccio l'imitazione per dimostrarvi che l'arte concettuale non è quella che credete?

Dalla fine degli anni Settanta, complice l'ultima poetica in voga nel mondo dell'arte, si decisero in molti a raggiungerlo all'aprirsi di quel belvedere della storia dove la sua silhouette di spalle attendeva da qualche tempo. Tutto lo spazio sino all'irraggiungibile orizzonte, tutto lo spazio nella tela davanti a lui, aveva le forme e i colori del pensiero.

OPERE