

# SALVO



*archeologie del futuro*

# SALVO

*archeologie del futuro*

OPERE  
1972 • 1992

a cura di Renato Barilli

Mazzotta

SALVO, ARCHEOLOGIE DEL FUTURO  
*SALVO, ARCHAEOLOGIES OF THE FUTURE*

Renato Barilli

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

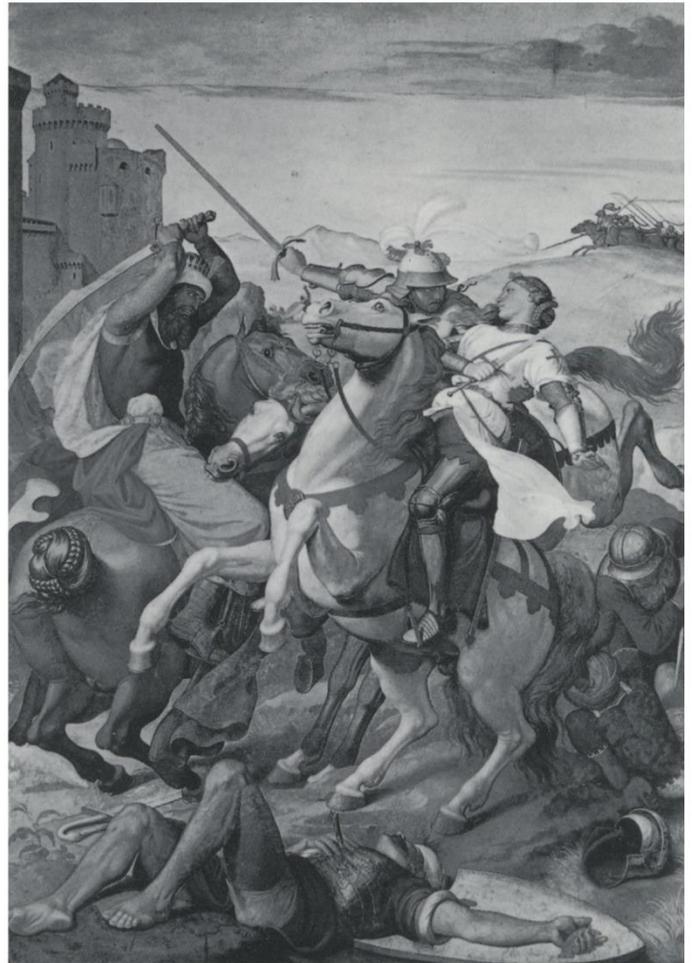
Molti, oggi, sarebbero pronti a riconoscere che proprio in un simile ribaltamento passato-futuro, e viceversa, sta almeno uno degli aspetti centrali del postmoderno. Ma allora, se si accetta l'inevitabilità dei rimandi e passi indietro ricordati sopra, risulta subito che la postmodernità non nasce appena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

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

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

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

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



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

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

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



futuro) perdono ogni significato, possono invertirsi tra loro.

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

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



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



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



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

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

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

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

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

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



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

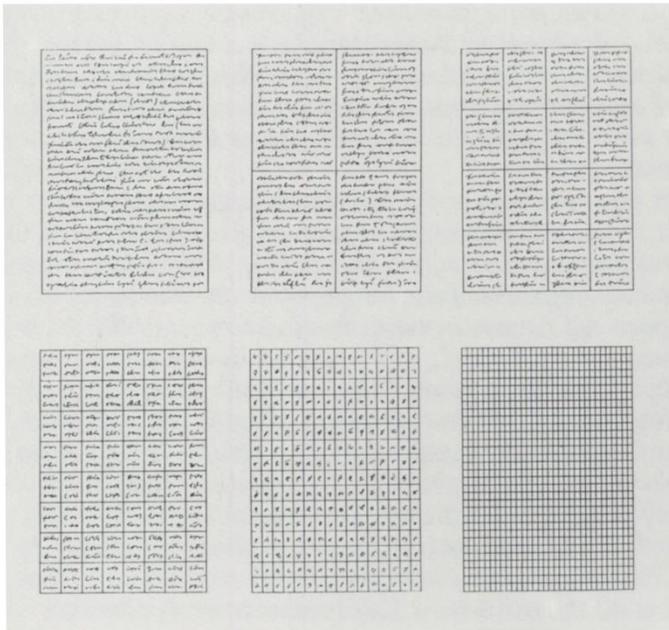
elettronica, e quindi è caduto nei difetti di una tavolozza fosca, terrosa, gravata di tinte brune. Salvo invece sa bene che pennello e tavolozza, anche se non rinuncia al loro uso, devono comunque rivaleggiare con l'intensità, con la saturazione dei colori ottenibili appunto per via elettronica. La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

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

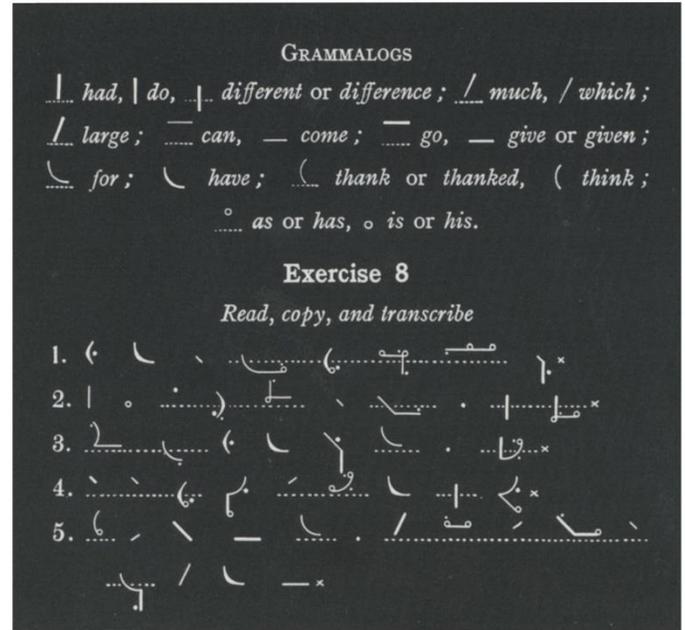
steps. The universe is finite and curved, contrary to what the moderns believed in the wake of Galileo and Newton. Or it may even live by the alternative rhythms of diastoles and systoles; at times, it expands, and then it contracts again, in successive phases of explosion and implosion.

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

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



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



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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

tutt'al più il mondo delle immagini sarebbe stato ormai da affidare a quei servi sciocchi che sono i riporti foto-cinematografici. Però, a un certo punto, è la stessa tecnologia elettronica che inventa uno strumento, il cosiddetto pennello elettronico, capace di tradurre immediatamente in algoritmi, e quindi in software, i nostri tracciati lineari. Afferrato quello strumento sofisticato, chiunque può permettersi di disegnare, cioè di condurre quei tratti continui, fluidi e liberi nelle loro mosse, che costituiscono tutto il fascino del mondo delle immagini, e la loro differenza costitutiva rispetto ai segni codificati, stereotipati della scrittura o dei numeri. Anche se la bella fluidità e libertà dei tracciati "a mano" deve pur pagare qualche scotto, nel venir riversata nei "novissimi" apparati del software: deve pur sempre accontentarsi di una elementarità, di un'esilità e magrezza, che d'altronde rassomigliano straordinariamente ai caratteri asciutti e casti rinvenibili nel disegno dei primitivi, dei candidi, dei fanciulli. Si deve pur sentire, in qualche modo, l'incredibile testa-coda avvenuto, per cui le sofisticatissime possibilità del pennello elettronico si ripropongono con un'aura sintetica ed essenziale tipica dei primordi. Qualcosa del genere accade nelle opere di Salvo che, a partire dal '73, "copiano", rifanno, reinterpretano i San Michele, San Martino e San Giorgio della migliore tradizione pittorica. Per carità, non si vuole dire affatto che il nostro artista abbia colto l'imbeccata dal pennello elettronico e simili, oltretutto a quella data non ancora entrati nell'uso comune. E, del resto, chi anche minimamente conosce Salvo sa bene come egli sia schivo, di più, sospettoso verso i gadget e le diavolerie pseudofuturibili, come egli anteponga a tutto le solide virtù del "mestiere" e dei mezzi tradizionali – dovremo tornare tra poco su questo punto –. D'altra parte il povero commentatore a posteriori non può evitare di stabilire un rapporto tra quei due eventi, il fatto allora stranissimo di un artista uscito dall'avanguardia concettuale che si dà a "rifare" delle immagini ultratradizionali, e le possibilità dischiuse, a livello comune, dallo sviluppo tecnologico. Altrimenti, come spiegare l'"innocenza" del tratto di quei disegni, o appunto la loro "povertà", ma nutrita di spiritualità, immersa nei sentori di un primordio, di una mano che "ricomincia", che quasi cerca di impostarsi di nuovo, di rieducarsi, dopo stagioni di disassuefazione? E il parallelo con quanto

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

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



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

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



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

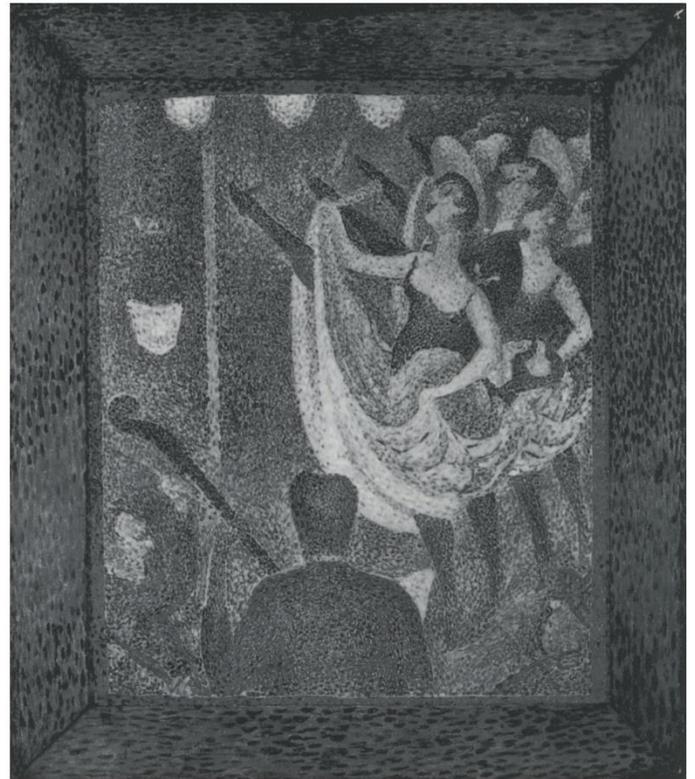
*Salvo also treats the theme of Saint George and the Dragon in a bronze bas-relief done between 1974 and 1978, his only experiment with sculpture. Private collection (courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia).*

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

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

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

Qui è il punto di separazione tra la strada seguita da Salvo e quella dei mezzi video-elettronici; questi ultimi infatti si affidano costitutivamente a uno spolverio di “picture elements”, di “pixel”, cioè di “punti”; il loro, in sostanza, è un puntinismo, anche se tanto fitto da aggirare la nostra soglia di percezione, cosicché, in realtà, noi non vediamo “diviso”, ma abbiamo la sensazione di un tessuto compatto senza smagliature; eppure il “retino” in qualche modo c’è, e conferisce un carattere palpitante, una tramatura, a quelle campiture. Il “vecchio” pennello manuale trova, al proposito, un suo vantaggio, in quanto per sua natura supera d’un balzo questa divisione, ogni suo intervento è



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

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



unificante, agglutinante; esso copre di getto una vasta estensione, si pone insomma nel segno della continuità piuttosto che della discrezione. In altre parole, potremmo anche commentare che il dipingere è sempre uno strumento “ad alta definizione”, faticosamente inseguito, su questa strada, dallo sciame dei pixel elettronici, che tentano di nascondere moltiplicandosi il loro vizio d’origine.

D’altra parte, il dipingere si porta dietro il suo proprio peccato originale, che è di evitare a fatica l’offuscamento, la sporcizia, come avevano giustamente diagnosticato Seurat e compagni. Qui avviene il miracolo di cui è capace Salvo, che senza dubbio insiste nell’uso della tradizionale pittura a olio, ma la intride nella luce, per così dire, usa tinte che l’hanno incamerata in sé, così da risultare concorrenziali rispetto a tutti i mezzi non-pittorici (luci al neon, o appunto “fosfori” elettronici). C’è nei suoi colori un supplemento di luminosità, quasi che la emettessero, fossero dei “fosfori” in estensione. Naturalmente, Salvo fa di tutto, anche a livello concettuale e tematico, per assecondare questa palingenesi della vecchia tavolozza nel regno della luce, e quindi si rifiuta di ammettere, poniamo, le ombre come mancanza di luce, come ottenebramento, latenza di piacere ottico. Le sue ombre, ovviamente, sono colorate, ma non nel senso degli impressionisti, che, certo, escludevano il nero, ovvero il non-colore, ma ammettevano tante tonalità intermedie, tanti compromessi, per aderenza alla fenomenicità dell’esistente, e soprattutto a una grassa, densa atmosfera, provocatrice di inquinamento. L’atmosfera è un valore “moderno”, caro a una tradizione che da Leonardo si spinge tutt’al più fino agli impressionisti, appunto. Gli “antichi”, e noi postmoderni, non ci preoccupiamo troppo dell’atmosfera, che sappiamo essere un aspetto transeunte, un minimo strato di nebbia attorno al nostro pianeta, anch’esso minimo. Oggi, poi, i satelliti ci hanno abilitato davvero ad apprezzare, anzi, meglio, a disistimare quel manicotto gassoso da cui è rivestito il nostro globo, ma per uno spessore assai limitato. Al di fuori di esso abbiamo un cielo rarefatto, che può ospitare albe o tramonti incantati, pronti a pigiare sulla tavolozza, a dare nell’incredibile, nell’“inverosimile”, se ci ostiniamo a valutarli con parametri “terrestri”. Ma sono questi i colori, gli incanti, le magie di tutti i “primitivi”, di tutti gli artisti “prima di Raffaello”, o di quelli che,



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

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

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

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



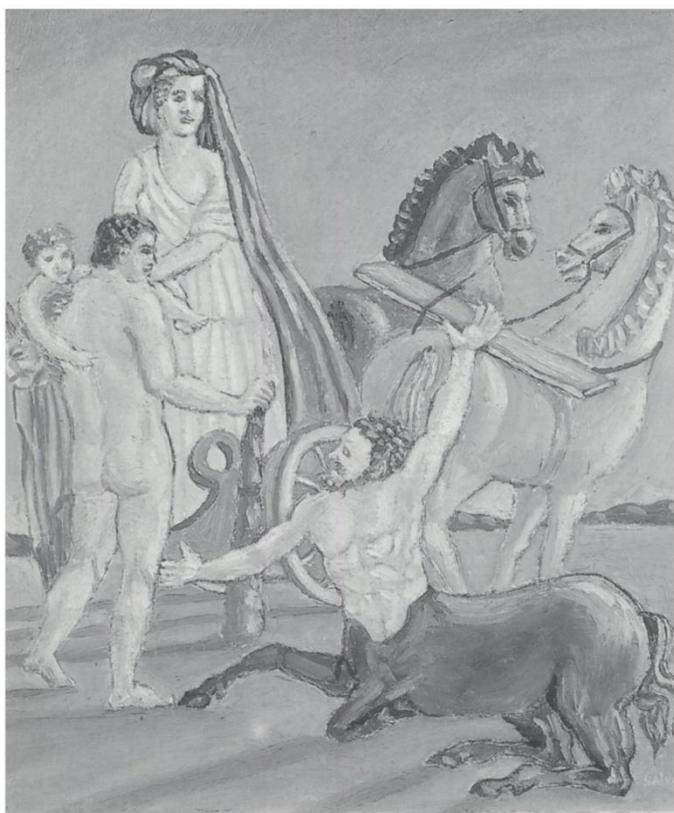
Leonardo da Vinci, *Bacco*, 1511-15. Parigi, Musée du Louvre.

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

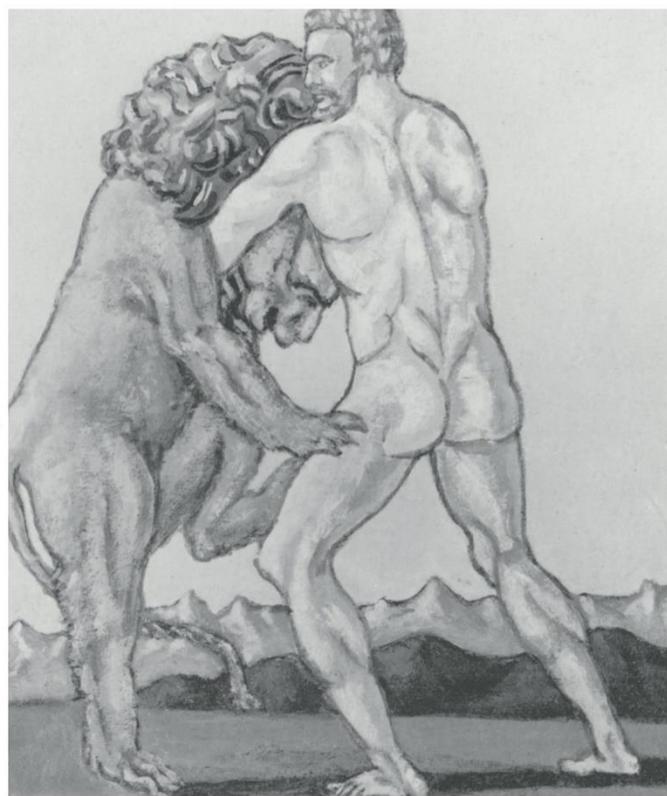
Riprendiamo a seguire con qualche precisione la rotta di Salvo come appare nella presente mostra. I San Michele e San Giorgio della tradizione religiosa, dunque, vengono ripercorsi con una sorta di pennello elettronico che li sgrassa di ogni ridondanza, permettendosi poi di campire, talvolta, gli spazi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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

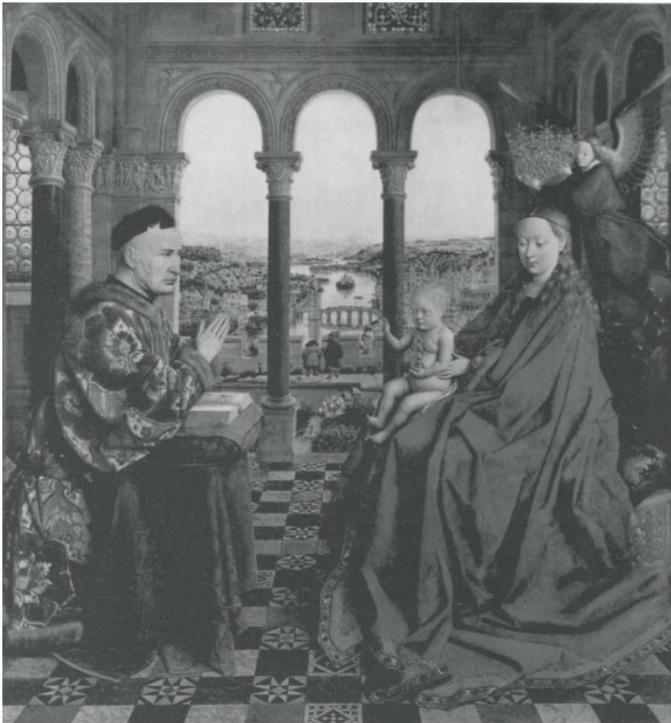


Giulio Paolini, *Mimesi*, 1975-76. Laupheim, collezione FER.

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

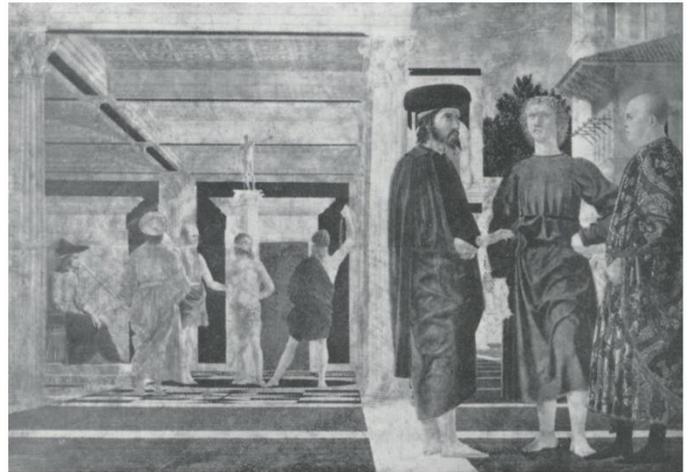
*colour of Salvo, which if anything find their precedents in the Nazarenes and the Purists.*

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



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

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



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

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



un limbo, un paradiso terrestre.

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

Così si dica per le architetture di Salvo, nelle varie serie tematiche in cui sono state confezionate, lungo dodici anni di intensissimo lavoro; intanto, sono tanto gonfie, volumetriche, quanto all'opposto le precedenti sagome antropomorfe ci apparivano magre e disincarnate. In entrambi i casi si viaggia al limite, su una via di eccessi che contraddicono il giusto mezzo caro alla sensibilità moderna e al suo inguaribile verismo. Ma si manifesta a questo proposito il distacco tra la rotta di Salvo e la logica dei pixel televisivi cui già si accennava sopra. Questi, cioè, risultano validi, concorrenziali, finché si tratti di tracciare apparati lineari e di campire in modo il più possibile omogeneo i tratti di tessuto intermedio. O, in altre parole, finché ci sono pochi panni, pochi lenzuoli da stendere al sole (poche superfici da colorire), la bassa definizione del mosaico elettronico può nascondere la sua natura, cioè quel suo consistere di uno spolverio di puntini "staccati", che chiede all'occhio umano il favore di condurre la fusione. Invece, man mano che aumenta lo sviluppo di superfici cromatiche, un linguaggio del genere rivela qualche smagliatura, perde qualche colpo, e al confronto ritrova vantaggi congeniti la buona, tradizionale pennellata

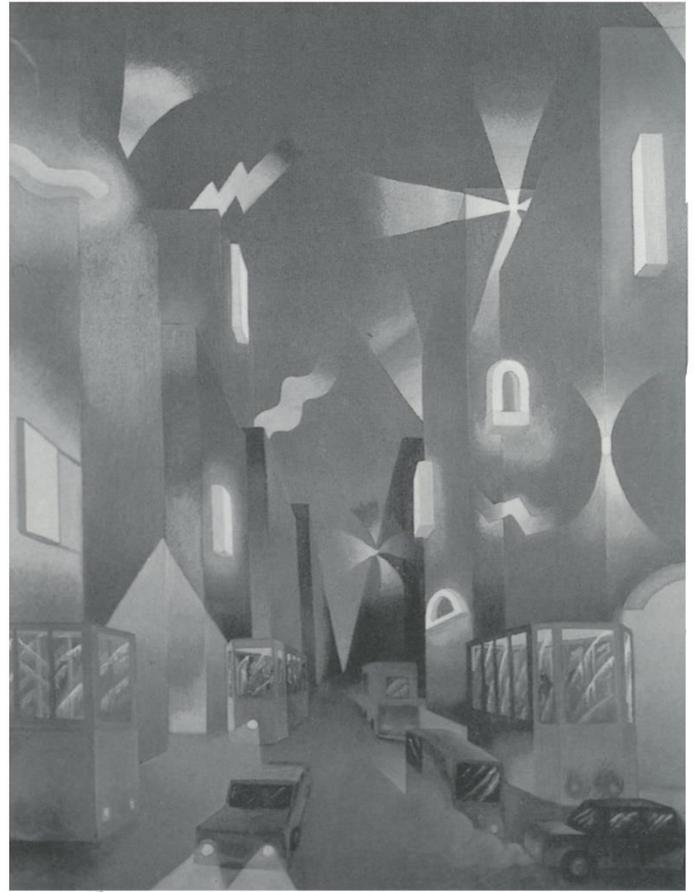
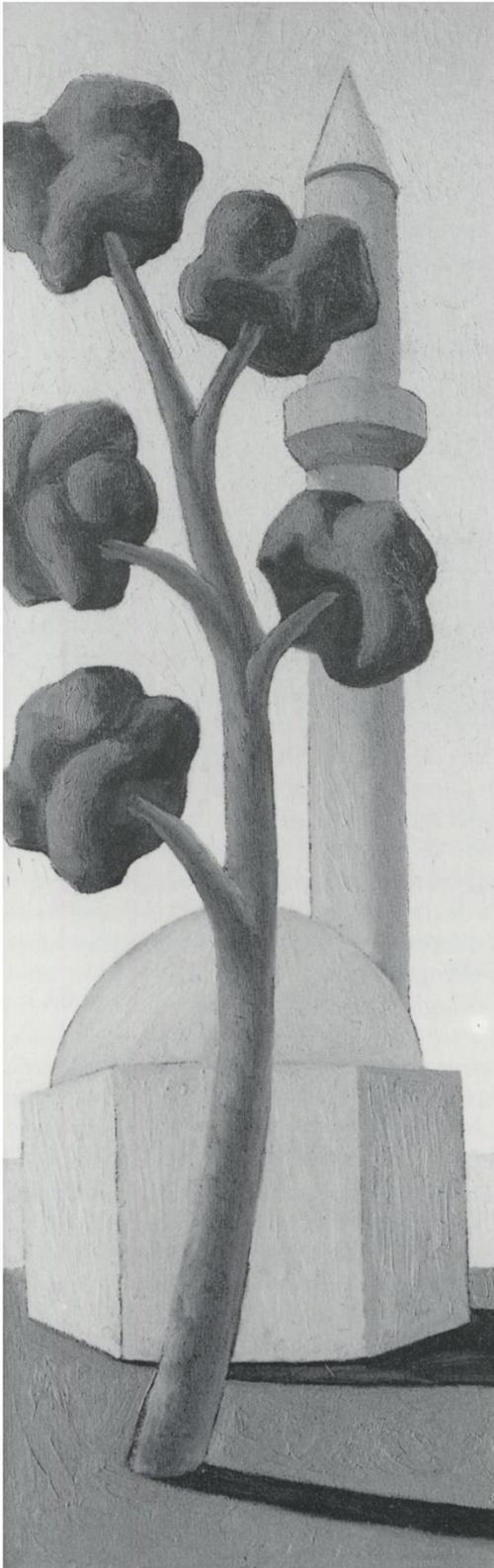
*true; their stages excluded a human protagonist made of flesh and blood, capable of breathing; an enchanted wand froze the world, or turned it into a limbo, a terrestrial paradise.*

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

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

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

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



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

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



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

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

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



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

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

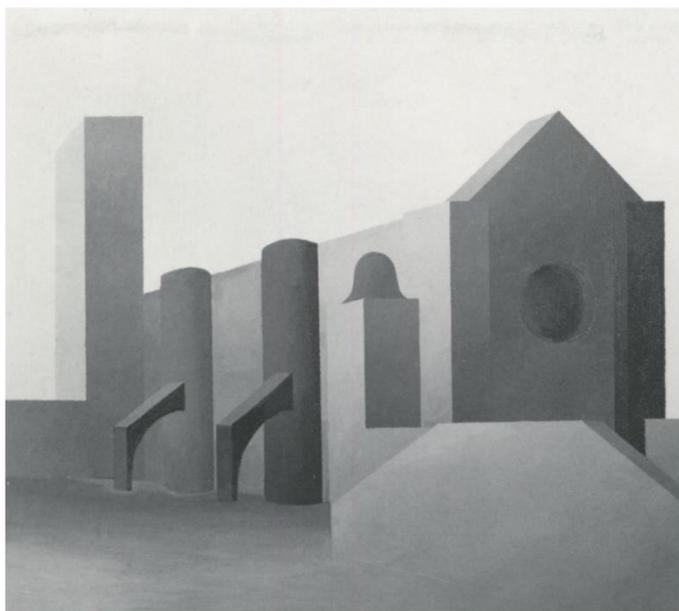
Se dovessimo indicare brevemente con quali soluzioni Salvo caratterizzi di recente la sua produzione (che sono anche le ultime battute su cui si chiude la presente mostra), potremmo accennare, appunto, da un lato a questa estrema libertà compositiva, a questa sorta di "tutti in scena", di abile missaggio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



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

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

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



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

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

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

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

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

I

●  
IL LAMENTO DI ASSURBANIPAL

1972

lapide in  
marmo nero  
cm 80x55,5

*Esemplare  
unico.  
Collezione  
privata.*

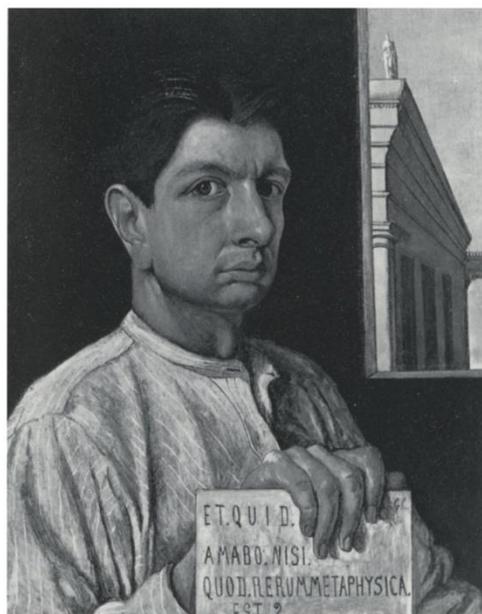
*Esposizioni:  
Bologna, 1976, ripr.*

*Divinità e uomini, morti e vivi,  
io ho beneficato.  
E perché pure malattia, pena del cuore,  
consunzione e deperimento  
si sono appesi a me?  
Nel paese vige la discordia,  
in casa dura opposizione,  
non da parte mia:  
sedizione e maldicenza  
sono continuamente ordite contro di me.  
Profonda afflizione e sofferenza nel corpo  
ha piegato la mia persona:  
tra dolori e urli  
ho trascorso i giorni.  
Nel giorno del dio della città  
nella festa del mese sono costernato;  
mi afferra la morte;  
mi trova in pericolo.  
Col cuore oppresso e gemente  
mi lamento di e notte;  
sono diventato così stanco!  
"O dio, a colui che non teme gli dei dà (questo):  
possa io (invece) vedere la luce!"*

Il testo integrale della "lamentazione" di Assurbanipal, re assiro del VII secolo a.C. Trascrivendola, pur con alcune modifiche, Salvo dà il suo contributo alla perennità della preghiera.

*The full text of the "lamentation" of Assurbanipal, king of Assyria in the 7th century B.C. By transcribing it, even with some modifications, Salvo makes his contribution to the immortality of the prayer.*

La lapide è proverbialmente il luogo del monumento, del ricordo; obbliga ad assumere un linguaggio enfatico, e a usare caratteri di scrittura che siano anch'essi il più possibile solenni, lontani dalla piattezza del linguaggio comune. Rifacendo le lapidi recanti detti di uomini famosi, Salvo si concede, e nello stesso tempo concede a noi, festini di solennità, brividi di emozione e di sublime allo stato puro.



Giorgio de Chirico, *Autoritratto*, 1920.  
Monaco di Baviera, Staatsgalerie  
Moderner Kunst.

*The memorial plaque is the proverbial locus of the monument, the memory; it requires an emphatic language as well as a letter style that is as solemn as possible, far from the smoothness of common writing. By remaking the slabs with inscriptions of the sayings of famous men, Salvo indulges in, for himself and for us, solemn banquets, shivers of emotion and of the sublime in the pure state.*

DIVINITÀ E UOMINI MORTI E VIVI  
IO HO BENEFICATO.  
E PERCHÈ MALATTIA, PENA DEL CUORE  
CONSUNZIONE E DEPERIMENTO  
SI SONO APPESI A ME?  
NEL PAESE VIGE LA DISCORDIA  
IN CASA DURA OPPOSIZIONE,  
NON DA PARTE MIA:  
SEDIZIONE E MALDICENZA  
SONO CONTINUAMENTE ORDITE CONTRO DI ME  
NEL GIORNO DEL DIO DELLA CITTÀ  
NELLA FESTA DEL MESE SONO COSTERNATO  
MI AFFERRA LA MORTE  
MI TROVO IN PERICOLO  
COL CUORE OPPRESSO E GEMENTE  
MI LAMENTO GIORNO E NOTTE  
FINO A QUANDO O SIGNORE  
MI TRATTERAI COSÌ?  
A COLUI CHE NON TI TEME DÀ QUESTO  
POSSA IO INVECE VEDERE LA LUCE!

II

•  
SAN MARTINO E IL POVERO

olio su carta  
riportata  
su tela  
cm 286x189

1973

Sassuolo,  
collezione  
Frigieri.

Esposizioni:  
Colonia, 1974<sup>3</sup>,  
fuori catalogo  
(esposto nel primo  
stato al Wallraf-  
Richartz Museum);  
Lucerna, 1983  
(poi Villeurbanne-  
Lione, 1983), n. 4,  
ripr.; Venezia,  
1984<sup>2</sup>, p. 63, n. 1;  
Milano, 1987, p.  
32, ripr.; Verona,  
1989, p. 7, ripr.

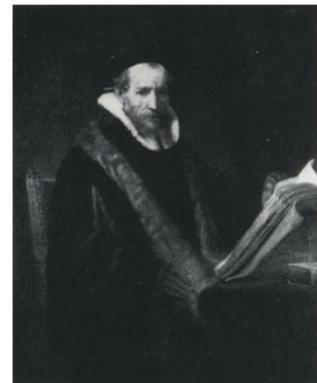


El Greco, *San Martino divide il mantello con un mendicante*, 1597-99. Washington, National Gallery of Art.



Salvo fotografato nella sala del Wallraf-Richartz Museum dove il primo stato di *San Martino e il povero*, in cui l'artista si rappresenta come il santo a cavallo, viene esposto in occasione della mostra "Projekt '74" alla Kunsthalle di Colonia. Sotto, due dei capolavori scelti per l'acchrochage: Lucas Cranach il Vecchio, *Santa Maria Maddalena*, 1525, e Rembrandt van Rijn, *Ritratto di erudito*, 1644.

Salvo photographed in the hall of the Wallraf-Richartz Museum where the first stage of *San Martino e il povero* was shown, on the occasion of the Projekt '74 exhibition at the Cologne Kunsthalle. In the work, the artist portrays himself as the saint on horseback. Below, two of the masterpieces chosen for the accrochage: Lucas Cranach the Elder, *Mary Magdalene*, 1525, and Rembrandt van Rijn, *Portrait of a Scholar*, 1644.





VI



olio su tavola  
cm 111x70

**SAN GIORGIO E IL DRAGO (da Cosmè Tura)**  
1975

*Firma,  
titolo e data  
sul retro.  
Collezione  
privata.*

*Esposizioni:  
Bologna, 1976,  
 ripr.; Essen, 1977,  
 p. 49, ripr. (poi  
 Mannheim, 1977,  
 p. 49, ripr.);  
 Milano, p. 33, ripr.*

*Bibliografia:  
"Westdeutsche  
Allgemeine  
Zeitung",  
24 gennaio  
1977, ripr.;  
Glauber, "Ruhr  
Nachrichten",  
25 gennaio 1977,  
 ripr.; Poli, "G7  
Studio", n. 2,  
 febbraio 1980, p.  
 IV, ripr.; M.G.,  
 "Kunstforum  
International",  
 vol. 39, n. 3/80,  
 1980, p. 83, ripr.;  
 Licitra Ponti,  
 "Artforum",  
 maggio 1986,  
 p. 122, ripr.*



Cosmè Tura, *San Giorgio e il drago*, 1469. Ferrara, Museo del Duomo.



Salvo davanti al dipinto in occasione della mostra al Museum Folkwang di Essen nel 1977 (da "Westdeutsche Allgemeine Zeitung", Essen, 24 gennaio 1977).

*Salvo with the painting in the background, at the Essen Folkwang Museum exhibition in 1974 (from "Westdeutsche Allgemeine Zeitung", Essen, January 24, 1977).*



VIII

•

olio su tavola  
cm 100x119

45 SICILIANI  
1976

*Firma,  
titolo e data  
sul retro.  
Modena,  
collezione  
Ferrari.*

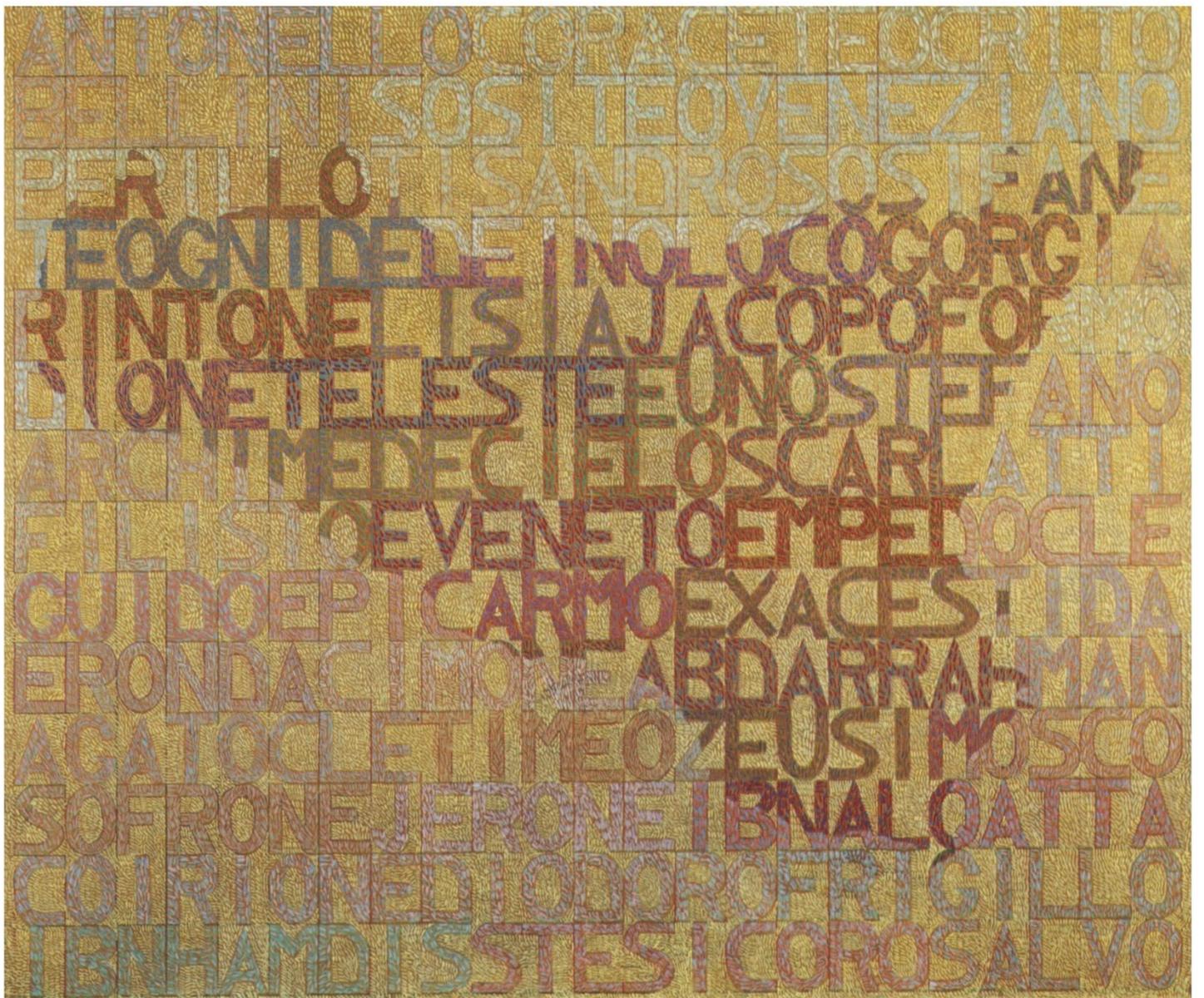
*Esposizioni:  
Milano, 1987,  
p. 31, ripr.*



Autocelebrazione: Epicarmo, Empedocle, Omero... Salvo. Tre Sicilie dipinte tra il 1976 e il 1977.

*Celebration of self: Epicharmus, Empedocles, Homer... Salvo. Three Sicilies painted between 1976 and 1977.*





IX

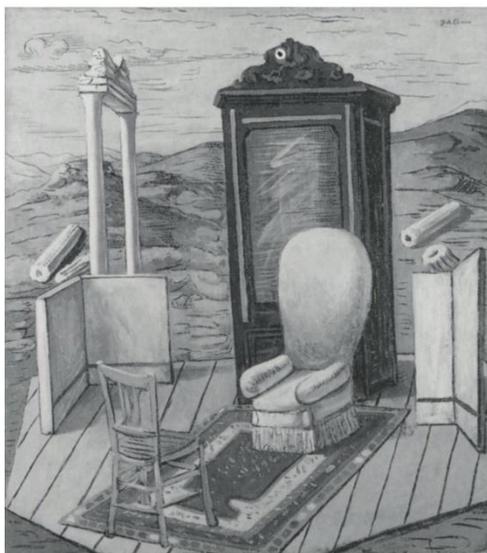


olio su tavola  
cm 99,5x92,2

CAVALIERI TRA LE ROVINE  
1976

*Firma,  
titolo e data  
sul retro.  
Collezione  
privata.*

*Esposizioni:  
Torino, 1976, fuori  
catalogo; Torino,  
1989, n. 2, ripr.*



Giorgio de Chirico, *Mobili nella valle*,  
1926-27. Collezione privata.

Il tema delle rovine greche: una visione di colonne dirute che si reggono a fatica, con molti rocchi precipitati e dispersi, come altrettanti moduli compositivi. È il paesaggio neoclassico, lontanissimo dalla sensibilità "moderna", un tema affidato alla memoria storica, al deposito degli archetipi privilegiati; e vale quindi la pena di rivisitarlo, di riproporlo nella chiave di un videodisco ideale. Già de Chirico aveva intuito quale bel cortocircuito tra sublimità, caduta nel banale, riqualificazione successiva si poteva trarre da un tema del genere, e ne aveva ricavato alcuni bellissimi giochi di rimbalzo, capaci di seminare per strada il contemplatore poco attento.

*The theme of the Greek ruins: a view of dilapidated columns that are barely standing, and many fallen column drums scattered about like so many compositional modules. It is the neoclassical landscape, far from the "modern" sensibility, a theme that depends on the historical memory, the repository of privileged archetypes. Therefore, it is worth the trouble of returning to it, and repositing it in the key of the videodisk. In his time, de Chirico had already intuited what a fine short circuit could be sparked from a theme of this sort, between sublimity, the lapse into banality and later rehabilitation, and he developed some wonderful games based on echo effects which along the way would shake off the inattentive observer.*



Le rovine greche nel primo dipinto della serie, eseguito nel 1975.

*The Greek ruins in the first painting of the series, done in 1975.*



XIV

•

olio su tela

APOLLO E DAFNE

cm 123x103,5

1978

*Firma e data  
sul retro.  
Collezione  
privata.*

*Esposizioni:  
Milano, 1987,  
p. 39, ripr.*



*Apollo e Dafne, affresco,  
seconda metà del I secolo d.C.  
Napoli, Museo Archeologico Nazionale.  
Apollo and Daphne, fresco,  
second half of the 1st century A.D.  
Naples, Museo Archeologico Nazionale.*

Una vasta produzione di temi mitologici, tra il '77 e il '78, risponde al compito di far sgranchire le gambe a questi invitati nobili, che però non sono certo di pietra, ma modellati in una sostanza aerea, madreperlacea, lunare. L'artista tenta insomma una cauta articolazione di braccia, di gambe, di pose, che però non sia a danno del carattere magico, luminoso che i corpi devono dimostrare. Questo intero ciclo "altro" ha l'obbligo di conciliare due caratteri apparentemente opposti: una ingenuità di fondo, ovvero la sensazione

di un primordio, con una sapienza matura e adulta; che sono poi i caratteri paradossalmente coniugati della civiltà elettronica, più sofisticata rispetto alla precedente età moderna-fotografica (ovvero al ciclo della rappresentazione naturalistica), ma anche colma di "ritorni", di simpatie a distanza con le soluzioni di sapore arcaico. Salvo ripercorre un copione, ma sospendendolo tra le debite virgolette, filtrandolo attraverso indici di rifrazione, di trascrizione su un registro mutato.

*A vast production of mythological themes between 1977 and 1978 answers the need to let these noble guests stretch their legs; they are not made of stone, of course, but of an airy, lunar material. The artist cautiously attempts the articulation of the arms and legs, poses that, however, do not detract from the magic, luminous quality that the figures must show. This entire "other" cycle must reconcile two apparently opposite qualities: a basic ingenuousness, that is, the sensation of a beginning, with a mature and adult knowledge. These are also the qualities that are paradoxically combined in the electronic civilization, more sophisticated compared to the previous modern-photographic age (that is, the cycle of naturalistic representation), but also brimming with "returns", a long-distance affinity for solutions of an archaic flavour. Salvo interprets a script, but suspends it between appropriate quotation marks and filters it through indices of refraction, of transcription to a different key.*



XVII

•

olio su tavola

ERCOLE E BACCO IN TRIONFO

cm 32,5x66

1978

*Firma,  
titolo e data  
sul retro.  
Collezione  
privata.*

*Esposizioni:  
Torino, 1989,  
n. 7, ripr.*

*Ambo Tebani, ambo guerrieri, ed ambo  
Prole di Giove: un tratta il tirso, ed uno  
Della possente clava arma la destra:  
Peregrini ambedue termini al mondo  
Poser colonne; e l'abito han sembante,  
La maculata nebride, e la spoglia  
Del lion fero; ed i trastulli eguali  
I crotali, ed i cembali sonati.  
Giuno ad entrambi avversa fu, l'Olimpo  
Fra' celesti immortali entrambi accolse  
In terra nati e dalle fiamme usciti.*



I versi (da *Anthologia Epigrammatum Graecorum*, libro IV, cap. 12) e l'incisione del bassorilievo *Bacco ed Ercole sul carro tirato da Centauri* sono tratti da *Il Museo Pio Clementino descritto da Ennio Quirino Visconti*, tomo IV, Roma, 1788.

*The verses (from Anthologia Epigrammatum Graecorum, book IV, chap. 12) and the engraving of the bas-relief of Bacco ed Ercole sul carro tirato da Centauri are taken from Il Museo Pio Clementino descritto da Ennio Quirino Visconti, tome IV, Rome, 1788.*



XXX

•

olio su tela  
cm 102x80,5

ROVINE AL TRAMONTO  
1984

*Firma e data  
sul retro.  
Torino,  
collezione  
privata.*

*Esposizioni:  
Torino, 1984;  
Venezia, 1984,  
p. 63, n. 6, ripr.;  
Rotterdam, 1988,  
n. 14, ripr.; Nimes,  
1988, n. 14, ripr.*

*Bibliografia:  
Piqué, "Flash  
Art", n. 120,  
maggio 1984,  
copertina; Barilli,  
1984, tra p. 192  
e p. 193, n. 162,  
ripr.; Dickhoff,  
"Wolkenkratzer  
Art Journal", n. 9,  
novembre-dicembr  
1985, p. 63, ripr.*



La copertina di "Flash Art", n. 120,  
Milano, maggio 1984.

*The cover of the review "Flash Art",  
n. 120, Milan, May 1984.*

Lo spettacolo di rovine è corredato, nel cielo, da un'esibizione retorica e compiaciuta di nuvole gonfie, fatte di una sostanza irreale, di una plasticità inconsistente, lattiginosa. Ora l'incontro tra i rocchi scannellati delle colonne e questi ectoplasmi meteorologici dà luogo quasi a una sorta di "programma" che consentirà all'artista di rifare gli alberi (colonna uguale fusto, nube uguale chioma fronzuta). Inutile dire che questo grande ciclo fondato sull'alleanza del *naïf* col sapiente e astuto (su una *docta ignorantia* di fondo) si pone anche nel segno dell'economia di base; conviene, sì, simulare la natura (e la cultura storica e urbana), ma

sempre a partire da mezzi primitivi ed essenziali.

*The spectacle of ruins is complete with a rhetorical and blithe display of puffy clouds made of an unreal substance with an insubstantial and milky plasticity. This time, the encounter between the fluted column stumps and these meteorological ectoplasms gives rise to a sort of "program" that will permit the artist to remake the trees (column equals trunk; cloud equals foliage). Needless to say, this great cycle – based on the fusion of the naïf and learned and astute (over a foundation of docta ignorantia) – should be seen in light of the underlying economy; to simulate nature is indeed a good thing, but always starting with primitive, basic means.*



*Tramonto, 1984. Collezione privata  
(courtesy Galleria in Arco, Torino).*



XXXV

•

OTTOMANIA

olio su tela

cm 100x80,5

1986

*Firma e data  
sul retro.  
Collezione  
privata.*



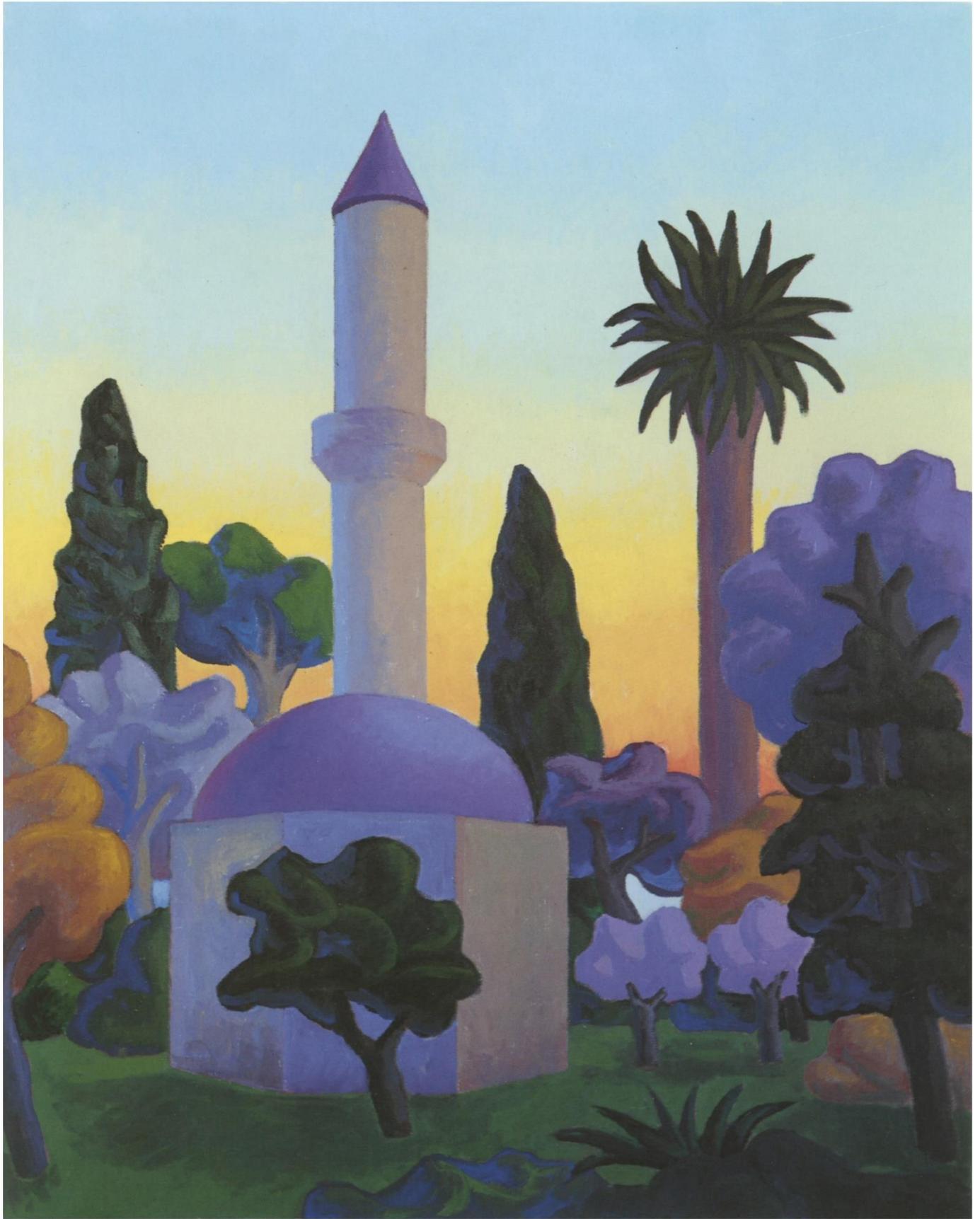
Lo studio di Salvo in una fotografia del 1985 (courtesy Paul Maenz e Gerd de Vries, Colonia).

*Salvo's studio in a photograph of 1985.*

I minareti sono coronati da bulbi, così come i tronchi degli alberi recano le chiome; insomma la morfologia delle strutture artificiali rivaleggia con quelle vegetali, in uno scambio reciproco di codici; e le une e le altre si bagnano nello splendore di una illuminazione che sarebbe da dirsi naturale, dato che si tratta di albe, tramonti, meriggi sereni; ma l'assenza di atmosfera ne fa delle avventure arcane, magiche, "drogate", dove i rosa e i gialli e i violetti si prodigano senza risparmio, per la gioia ottica del contemplatore; né del resto la luce è un *quid* aggiunto, ma funziona piuttosto come un collante nella costruzione degli edifici o degli alberi; come se questi fossero impastati di essa, o ricavati dal vetro fuso, offerto a noi un momento prima che si solidifichi; ma, anche una volta che si è rappreso,

certo non perde una capacità estrema di trasparenza, senza con ciò negare la manifestazione volumetrica; si avverte la presenza del "solido", ma reso perfettamente traslucido al diffondersi della luce; e già si è osservato più volte che le ombre riportate funzionano come variazioni cromo-luminari, totalmente omogenee tra loro, non certo distribuite lungo la scala di un più o meno di luminosità; in un certo senso, dove ombra si aggiunge a ombra, è come se l'esibizione luministica si coagulasse in dose maggiore, facendosi più densa.

*The minarets are crowned by bulbs just as the tree trunks sustain their foliage. In short, the morphology of the artificial structures rivals that of the organic ones in a mutual exchange of codes. Both bask in the splendour of a light which can be called natural, since it reflects dawns, dusks, peaceful afternoons. But the absence of atmosphere turns them into mysterious, magic, "drug-induced" adventures, where the pinks, yellows, violets appear in profusion, to the contemplator's visual joy; nor is the light an added touch – rather it works like a glue in the construction of buildings or of trees. It is as if it had been kneaded into the latter, or it was part of the glass paste that they are made of and which is offered for our viewing just an instant before it solidifies. However, even once it has hardened, it does not lose its extreme transparency. At the same time, this does not detract from its display of sheer volumes. One feels the presence of the "solid", but it is made translucent to the diffusion of the light. Once again, the shadows act as chromo-luminary variations, perfectly homogeneous among themselves and by no means distributed along a scale of more-or-less luminosity. Where shadow is added to shadow, it is as if the light had condensed in thicker layers.*



XXXVIII

olio su tela  
cm 150x100

●  
**INTERNO CON FUNZIONI STRAORDINARIE**  
1990

*Firma,  
titolo e data  
sul retro.  
Collezione  
privata.*



Pieter Saenredam, *La navata nord della chiesa di Santa Maria a Utrecht, da ovest a est, con parti della balaustra del coro*, 1651. Los Angeles, collezione privata.

Nella serie degli *Interni con funzioni straordinarie* è come se il “programma” di messa in prospettiva venisse offerto allo stato puro, e con una immanenza degna di un ologramma totale, inteso quasi a inghiottirci, a coinvolgerci; come se colonne, architravi, volte uscissero

fuori da ogni condizionamento di superficie per impiantarsi saldamente nello spazio tridimensionale; ma, sia ben chiaro, mantenendo pur sempre il loro carattere di occupazione leggera di esso, di nuovo stato che non è né materiale né spirituale; si sente che, rispetto a ogni materia bassamente fisica e mondana, quelle concrezioni hanno qualcosa di fantomatico, di inconsistente; ma nello stesso tempo il loro splendore cromatico smentisce i caratteri di deprivazione, di riduzione, di rinuncia che di solito colleghiamo alle apparizioni dell’aldilà.

*In the Interni con funzioni straordinarie series, it is as if the “program” for putting things in perspective were offered in the pure state, with an immanence worthy of a total hologram, meant to swallow us up, to involve us; as if columns, architraves and vaults issued forth from every surface condition to plant themselves solidly in three-dimensional space. But, clearly, they still maintain their quality of a light occupation of it – once again, a state that is neither material nor spiritual. One feels that compared to humbly physical and ordinary materials, these concretions have something phantasmatic, volatile about them; but at the same time, their chromatic splendour denies the character of deprivation, of reduction, of renouncement that we usually attach to apparitions from the beyond.*



XL

•

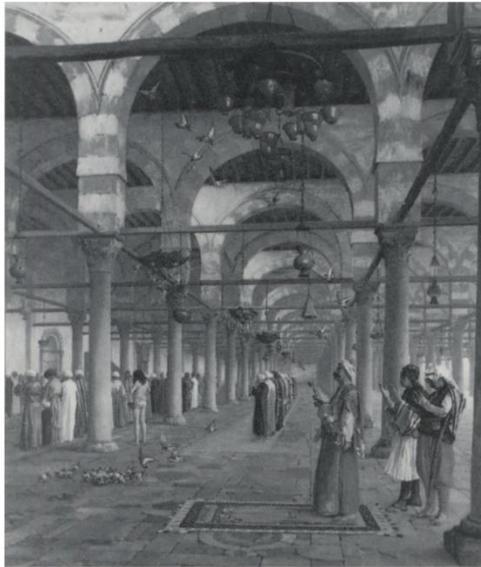
olio su tela  
cm 200x150

**INTERNO CON FUNZIONI STRAORDINARIE**  
*1990*

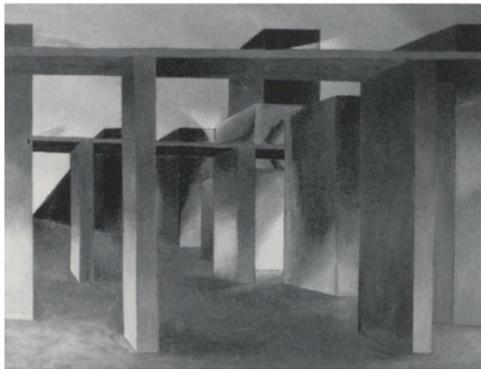
*Firma,  
titolo e data  
sul retro.  
Collezione  
privata.*

*Esposizioni:  
Colonia, 1990, p.  
524, ripr.; Torino,  
1991<sup>1</sup>, n. 1, ripr.;  
Milano, 1991<sup>1</sup>,  
p. 267, ripr.;  
Ginevra, 1992,  
fuori catalogo.*

*Bibliografia:  
Levi, "Capital",  
novembre 1990,  
pp. 366-367, ripr.*



Jean-Léon Gérôme, *Preghiera nella moschea d'Amron*, 1872 c. New York, The Metropolitan Museum of Art.



Particolari elementi di *Interni con funzioni straordinarie* richiamano le volumetrie di alcuni dipinti *Senza titolo* del 1984.

*Certain elements from Interni con funzioni straordinarie recall the rendering of volume in some Untitled paintings of 1984.*



