

IL MILIONE

BOLLETTINO DELLA GALLERIA DEL MILIONE

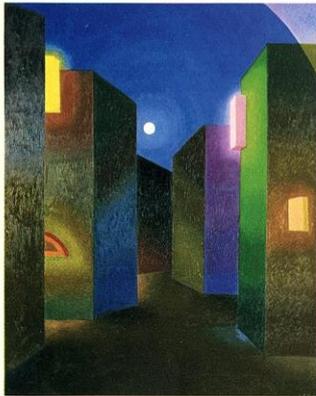
145

NUOVA
SERIE

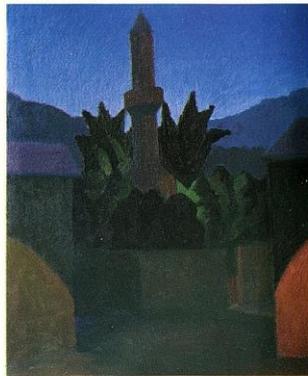
10 Aprile - 10 Maggio 1986 - MILANO - Via Bigli 19 - Tel. 781590 - 780879

SALVO

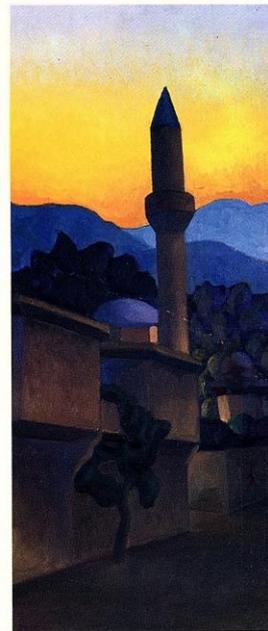




LUCI E LUNA - 1986



OTTOMANIA - 1985



OTTOMANIA - 1985

SALVO, UN PRIMITIVO DELL'ETÀ ELETTRONICA



CASE CON LAMPIONE - 1986

Salvo è forse l'artista più rappresentativo della situazione sviluppatasi a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, colui che ne offre i risultati più classici ed equilibrati. Intanto, nel caso suo si evita il rischio di scivolare in una interpretazione reazionaria, di quella fase, ponendola all'insegna del riflusso, e considerandone i vari protagonisti come altrettanti "pentiti". Infatti le origini di Salvo si collocano evidentemente nel clima del "concettuale", subito a ridosso delle esperienze-pilota che, a Torino, e sulle soglie degli anni Settanta, stava conducendo Giulio Paolini. Il "ritorno a", nel loro caso, avviene nel nome di un atteggiamento mentale che si rivolge ai maestri del passato e del museo, sì, ma con l'opportuna precauzione di premettere davanti ai vari prelievi di immagine le debite virgolette della citazione, e di far comprendere, insomma, che si tratta appunto di prelievi da una vasta banca dei dati.

Subito dopo questo passo comune, però, le due vie si dividono, in quanto Paolini è sempre rimasto, con bella coerenza, l'adepto di una citazione, per così dire, ristretta, ben attenta a non "sporcarsi le mani", a effettuare i prelievi "per interposto strumento", lasciando che fossero i riporti fotografici a rifare le immagini dei maestri. Invece Salvo è passato a quella che potremmo chiamare una citazione "allargata", o meglio ancora, introiettata, connaturata con l'occhio, la mano, il pennello. Per questo verso, egli ha aperto la strada a Carlo Maria Mariani e agli altri Anacronisti, venuti ancora dopo, i quali tuttavia hanno avuto il torto di rifluire in una citazione stretta o letterale, tentando di rifare tali e quali i capolavori del passato, anche se in realtà reinventati da loro, ma in termini fedeli, pedissequi. Con loro, scompare ogni traccia dell'appartenenza al nostro tempo, a questo oggi dominato dalla tecnologia elettronica. Salvo, invece, è un "primitivo", ma perché si pone come il primo di un nuovo e diverso modo di riferirsi alla realtà, autorizzato appunto dagli strumenti attuali. Anche se è vero che il presente-futuro possiede un cuore antico, e che quindi si può verificare il grande cortocircuito tra un ritorno alle origini e una proiezione verso il domani. È stata notata più volte l'affinità sorprendente che collega le immagini ottenute grazie ai diversi impulsi, ai "pixel" dell'elettronica, oppure le sagome piatte e stilizzate dei fumetti, dei cartoni animati, con tutto il repertorio delle forme e delle tecniche arcaiche. Una affinità, questa, confermata anche a livello di senso comune dal fatto che viene spontaneo a tutti parlare di un "mosaico" elettronico, col che appunto si coglie la lampante affinità tra lo spettacolo che appare ad ogni ora del giorno sul video, e quello remoto reso possibile, più di un millennio fa, dall'assemblaggio paziente di innumerevoli "tessere" musive. Un tramite intermedio, tra il remoto mosaico bizantino e, poniamo, i videogames, è fornito dal Divisionismo di Seurat e Compagni. D'altronde, non è sfuggito neppure il fatto che la via del dividere non porta a risultati molto diversi da quella dell'unificare e del campire. Seurat e Gauguin erano come fratelli disgiunti-congiunti, entrambi approdavano *all'à plat*, al linearismo, entrambi preannunciavano le tecniche di immagine che avrebbero poi dominato il nostro panorama postmoderno. E così pure, tornando al passato remoto, la frantumazione musiva non era che l'altra faccia, rispetto alle unità compatte e schematiche degli smalti, o delle vetrate gotiche, o degli arazzi.

Forse a questo punto Salvo, che è finissimo critico di se stesso, del proprio lavoro, e di quello di chi tenta di offrirne a sua volta un'interpretazione, potrebbe protestare, facendo osservare che non appare esatto ricondurre la sua pittura *all'à plat*. Diremo allora che

essa corrisponde a un'immagine elettronica ormai divenuta capace di "alta definizione", magari in congiunzione con l'ologramma, e dunque posta in grado di restituirci anche la terza dimensione, ma sempre in un'aura "mentale", lontanissima dall'ottusa pienezza dell'illusionismo naturalista, anche perché si tratta di una terza dimensione come materia di luce, costituita di energia rappresa, simile a un ectoplasma vivido, incantato e incantevole, ma pronto a dileguarsi ad ogni istante. In questo senso Salvo è il "primitivo" di un nuovo ciclo che si pone per intero sotto il segno della luce, dell'energia radiante, avendo sconfitto la natura e la materia.

Questa è anche la grande differenza rispetto ai primitivismi che avevamo già conosciuto nel corso del secondo e del terzo decennio, ai tempi della Metafisica, di Novecento, del Realismo magico; anche se senza dubbio quel fenomeno recessivo e implosivo aveva tante ragioni di affinità con l'altro che abbiamo conosciuto più di recente. Ma appunto i Carrà e Rosai e Sironi simulavano un "ritorno a", ai colori fuliginosi, terrosi, opachi dell'affresco, della statuarica monumentale, o meglio ancora, intendevano contrastare, quasi annullare la cromia, facendo prevalere su di essa i valori del volume, anche, talora, per un rigurgito del tonalismo ottocentesco. Laddove Salvo, anche quando vuole suggerire rilievi plastici, stendere ombre, dirette o riportate, fa ricorso a un supplemento di cromia e di luce. Anzi, tra i due termini non c'è alcuna differenza, in lui il colore è luce, la luce colore, in quanto appare inutile andare alla ricerca di una fonte luminosa esterna e banalmente fisica; la luce, ora, viene erogata direttamente dall'interno, come appunto avviene nei tubi catodici che costituiscono i video; c'è un Dio mentale-elettronico che inonda con i suoi benefici raggi le volumetrie di Salvo, e che dunque, con una mano, conferisce loro uno spessore, un rilievo, ma con l'altra le riconduce alla piattezza delle essenze che se ne stanno in un iperuranio. Sotto questo punto di vista il suo "primitivismo" si ricollega a quello degli artisti più sapienti e classici fra tutti, i nostri maestri del Quattrocento. Come loro, egli ci offre cieli tersi, di incredibile trasparenza, di metafisica levità. Il suo declamato amore per Raffaello, un po' compiaciuto e in fondo, anch'esso, concettuale e "citazionista", deve essere accompagnato dalla clausola indispensabile che, comunque, si tratta di un Raffaello prima di Raffaello, di un Raffaello cui occorre conferire la tessera onoraria di primo iscritto al club dei Preraffaelliti. E infatti, se si vuole un altro raffronto storico, potremmo aggiungere che Salvo ci ricorda l'arte tersa, cristallina dei Nazareni o dei Preraffaelliti, di tutti gli artisti che già nell'Ottocento erano in rivolta contro le nebbie atmosferiche e tonalistiche, e dunque contro il Raffaello inteso come perfetto allievo di Leonardo, e quin-

di come campione di naturalismo, di verosimiglianza.

Oppure, se proprio vogliamo pescare tra i protagonisti del primo Novecento, alla ricerca di qualche precedente da additare per Salvo, il nome da fare è ovviamente quello di De Chirico, in quanto il maestro italo-greco si era sempre rifiutato a un arcaismo cupo, monumentale, così come alle seduzioni del tonalismo. Al contrario, egli aveva fatto cadere le sue scelte sulle tinte deliberatamente stonate, stridenti, cacofoniche, artificiali. Auspice di ciò, il proverbiale carattere onirico che si riconosce all'arte di De Chirico. E in effetti, il sogno non è forse una specie di proiezione elettronica interna, ottenuta grazie a un aberrante televisore inserito nel nostro sistema neurologico? Si sa inoltre che l'ultimo De Chirico ha particolarmente ribadito il ricorso a colori squillanti, teneri, edonistici: tutte le tonalità caramellose, gratificanti dei *cartoons*, di una mirabile Disneyland della mente.

Credo di aver così offerto le coordinate per "situare" le tre "serie" tematiche che entrano a comporre questa mostra di Salvo. I paesaggi costituiscono uno dei suoi generi più ricorrenti, assieme ai ritratti e alle nature morte (come si vede, si tratta di scelte quanto mai classiche). Gli elementi plastici che li compongono (alberelli gonfi e plastici, soli radianti, specchiature scintillanti, colline bombate) vengono da un tipico "gusto dei primitivi", inondato da luminarie intense, gioiose, super-naturali che si ispirano alle varie fasi del giorno: albe, tramonti, meriggi. Ma non si deve pensare affatto a un *tour de force* di fedeltà mimetica, al modo di quelli che amava sostenere Monet, in lotta con le porte della cattedrale di Rouen per registrarne ogni più piccola irridescenza. Qui le luci, come sempre in Salvo, sono in-naturali, o meglio, metafisiche, surr-reali, vengono dal di dentro piuttosto che dal di fuori, appartengono a un pianeta proibito, a un luogo degli spazi astrali, o forse a un ritrovato paradiso terrestre, che si può concedere e concedere a noi, ogni possibile gratificazione, osando sfidare gli eccessi: rosa incredibili, gialli carichi, violetti di perfetta contrapposizione, secondo la legge dei complementari; il tutto è sempre in bilico, sul punto di sfiorare il cattivo gusto, il kitsch; anzi, diciamo pure che lo affronta, lo sconfigge attraverso una cura omeopatica, prendendolo a giuste dosi.

La serie delle "Ottomanie" si incentra sul tema del minareto e della moschea, splendidi motivi plastici: il primo, affusolato come un razzo, ma di perfetta plasticità cilindrica, così da costituire un ottimo pretesto per esibire volumetrie, turgori, in quel modo singolare che appartiene a Salvo, dove le ombre appaiono, se possibile, ancor più luminose, radiose che non le parti esposte alla luce; e

proprio un tale effetto ci dimostra che non siamo su questa terra, dove le ombre derivano da una sottrazione di luce, e non già da un supplemento di essa. Una luce, beninteso, che sulle pareti dei minareti si caglia, si condensa, diviene tangibile, fa spessore, debitamente contrastata da cieli di incredibile rarefazione, dove quindi i raggi del sole si diffondono senza incontrare ostacoli. E merita anche considerare i formati, di queste predelle magiche, che a dire il vero preferiscono la dimensione verticale, e dunque ritrovano le misure classiche delle ante di un polittico: misure strette che sembrano assecondare lo slancio ascensionale dei minareti, accentuarlo, valorizzarlo al massimo.

Ma la novità tematica della mostra è rappresentata dalla serie dedicata ai "Neon", anche se Salvo si era già impegnato in precedenza in motivi analoghi (i riverberi, gli aloni dell'illuminazione notturna). E con ciò siamo quasi a un testa-coda, nel senso che i dipinti rappresentano quegli elementi che in qualche modo sono all'origine del loro assetto, quelle fonti di luce e di energia che ne garantiscono la radianza endogena, l'intensità miracolosa, la pregnanza cromatica. L'artista si sente ormai in grado di sostenere la concorrenza degli strumenti tecnologici, ne ha talmente introiettato il grado di luminosità, che ora se ne può appropriare, inserirli nei dipinti quasi come trofei di caccia. In apparenza, le opere di questa serie sembrerebbero rasentare l'astrazione geometrica, non offrirci molto di più di una orchestrazione di tasselli, di rettangoli e losanghe, di parallelepipedi sottili posti in equilibrio tra loro, a varie altezze. Ma sarebbe vacuo fissare l'attenzione sulle linee e i volumi, dato che quello che conta in primo luogo, è l'intensità di emittenza di cui quei neon si dimostrano capaci. In fondo, in altre stagioni altri artisti avevano gettato la spugna, preferendo inserire i neon "tali e quali": si pensi a Dan Flavin. Con Salvo, ancora una volta, siamo al miracolo dell'introiezione, al caso di un artista che ha assimilato quelle fonti energetiche, le ha constanziate al proprio sistema sensoriale, e ora è padrone di utilizzarle dall'interno, di riversarle su ogni oggetto esterno, rendendolo traslucido, immateriale pur nel rispetto della sua normale conformazione: fisico e metafisico nello stesso tempo.

Renato Barilli

Marzo 1986

MOSTRE PERSONALI

- 1970 Torino, Galleria Sperone - Brescia, Galleria Acme - Milano, Galleria Françoise Lambert - Monaco, Aktionsraum.
- 1971 Parigi, Galleria Yvon Lambert - Colonia, Galleria Paul Maenz.
- 1972 Bari, Galleria Marilena Bonomo - Amsterdam, Art & Project - Colonia, Galleria Paul Maenz.
- 1973 New York, John Weber Gallery - Roma, Galleria Sperone-Fisher - Colonia, Galleria Paul Maenz - Milano, Galleria Toselli.
- 1974 Bruxelles, Galleria Paul Maenz - Rotterdam, Galleria t'Venster - Colonia, Galleria Paul Maenz - Milano, Galleria Toselli.
- 1975 Brescia, Galleria Banco - Colonia, Galleria Paul Maenz.
- 1976 Milano, Galleria Françoise Lambert - Bologna, Galleria di Palazzo Galvani, Comune di Bologna.
- 1977 Essen, Museum Folkwang - Mannheim, Kunstverein.
- 1978 Torino, Galleria Stein.
- 1980 Colonia, Galleria Paul Maenz - Torino, Galleria "Il collezionista" - Milano, Galleria Pero - Milano, Galleria Minini.
- 1981 Amsterdam, Art & Project - Torino, Galleria "Il collezionista" - Colonia, Galleria Paul Maenz.
- 1982 Gand, Museum Van Hedendaagse - Roma, Galleria Pio Monti.
- 1983 Lucerna, Kunstmuseum - Lyon, Noveau Musée.
- 1984 Torino, Galleria Menzio - Venezia, Galleria Luce - Milano, Galleria Toselli - Colonia, Galleria Paul Maenz.
- 1985 Roma, Galleria dell'Oca - Torino, Galleria Marco Noire - Genova, Galleria La Bertesa.
- 1986 New York, Galleria Barbara Gladstone - Milano, Galleria Il Milione.

MOSTRE COLLETTIVE

- 1970 Lucerna, Processi di pensiero visualizzati Junge italienische Avantgarde Kunstmuseum - Trieste, La Cappella.
- 1971 Andover, Massachusset, Formulation, Adison Gallery of American Art - Monaco, Kunstverein - Dusseldorf, Kunsthalle, Projection, Prospect 71 - Torino, Paolini, Pistoletto, Salvo, Galleria Notizie - Milano, Galleria Françoise Lambert.
- 1972 New York, "De Europa" John Weber Gallery - Humlebaek, Projection, Louisiana Museum - Colonia, Filme, Dias, Video, Studio DuMont - Kassel, Documenta V - Spoleto, 420 West Broadway at Spoleto Festival - Brescia, Cronaca delle Tautologie, Studio C. - Parigi, "Actualité d'un bilan", Yvon Lambert - Milano, Studio Carioni.
- 1973 Amsterdam, M.T.L. Art & Project, Bruxelles - Hannover, Kunstverein - Belfast, Arts Council - Dublino, Hendriks Gallery - Napoli, Multiples, Modern Art Agency - Parigi, 8° Biennale de Paris.
- 1974 Leverkusen, Die Verlorene Identität, Städtisches Museum - Indianapolis, Painting and Sculpture Today, Indianapolis Museum of Art - Colonia, Projekt 74, Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre, Kunsthalle - Colonia, I3 Project 74 artists, Galleria Paul Maenz - Bonn, 28 Selbstportraits, Galleria Magers - Milano, La Ripetizione Differente Studio Marconi - Torino, Multipli.
- 1975 Innsbruck, Selbstportraits als Selbstdarstellung, Galleria Taxipalais - New York, Lives (Fine Arts Building).
- 1976 Venezia, Biennale di Venezia - Torino, "Il Quadro nel Quadro" Teatro Gobetti.
- 1977 Zurigo, Malerei und Fotografie im Dialog von 1840 bis heute, Kunsthau - Roma, Paolini, Chia, Salvo, Galleria Sperone.
- 1978 Amburgo, Das Bild des Kunstlers, Kunsthalle - Bologna, Metafisica del quotidiano, Galleria d'Arte Moderna.
- 1979 Milano, La Parola e le Immagini, Rotonda della Besana - Roma, Le Stanze, Gennazano - Bochum, "Words" Bochum Museum - Genova, Palazzo Ducale - Roma, Boetti, Paolini, Salvo, Galleria dell'Oca - Bologna, Grandi lavori, Società per Arte, Artefiera.
- 1980 Bologna, 10 anni dopo, I Nuovi-Nuovi, Galleria d'Arte Moderna - New York, The Italian Wave, Holly Solomon Gallery - S. Maria di Capua Vetere, Paesaggio di Paesaggi - Karlsruhe, Monumete Denkmal Koln.
- 1981 Jesi, La ruota del Lotto - Firenze, L'Ida del Marmo - Ferrara, La Qualità - Milano, Natura Morta, Galleria P. Daverio - Roma, 60/80 Linee artistiche della pittura in Italia - S. Paolo, Biennale di S. Paolo in Brasile.
- 1982 Londra, Arte Italiana 60/82, Hauward Gallery - Genova, Una generazione post-moderna, Teatro del Falcone - Milano, Giovani Pittori e Scultori Italiani, Rotonda della Besana.
- 1984 Venezia, Biennale di Venezia - Castello della Volpaia (Gaiole in Chianti), Le città del mondo.
- 1985 Bologna, Anni Ottanta, Galleria comunale d'arte moderna - Castello di Volpaia, Radda in Chianti, Festa dell'Arte - Essen, Kunstliche Paradiese, Museum Folkwang - Munchen, Kunstverein.
- 1986 Frankfurt, 1960/1985 Aspekte der Italienischen Kunst.

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

- | | |
|--|--|
| 1. Ottomania - 1985
Olio su tela 80 x 100 | 15. Ottomania - 1985
Olio su tela 25 x 35 |
| 2. Alba - 1985
Olio su tela 27 x 67 | 16. Ottomania - 1985
Olio su tavola 26,5 x 62 |
| 3. Tramonto - 1985
Olio su tavola 25 x 60 | 17. Ottomania - 1985
Olio su tavola 26,5 x 62 |
| 4. Due luci - 1985
Olio su tela 30 x 60 | 18. Ottomania - 1985
Olio su tavola 30 x 93 |
| 5. Ottomania - 1985
Olio su tavola 50 x 60 | 19. Alba - 1986
Olio su tela 35 x 50 |
| 6. Tramonto - 1985
Olio su tela 50 x 70 | 20. Una luce - 1986
Olio su tela 30 x 60 |
| 7. Notturmo - 1985
Olio su tela 70 x 80 | 21. Case con lampione - 1986
Olio su tela 60 x 80 |
| 8. Alba - 1985
Olio su tela 60 x 80 | 22. Case con lampione - 1986
Olio su tavola 60 x 80 |
| 9. Ottomania - 1985
Olio su tavola 37 x 80 | 23. Cinque luci - 1986
Olio su tela 50 x 50 |
| 10. Ottomania - 1985
Olio su tavola 30 x 92 | 24. Tre luci - 1986
Olio su tela 40 x 60 |
| 11. Ottomania - 1985
Olio su tavola 35 x 85 | 25. Luci e luna - 1986
Olio su tela 119 x 149 |
| 12. Ottomania - 1985
Olio su tavola 38 x 93 | 26. Alba - 1986
Olio su tela 135 x 203 |
| 13. Ottomania - 1985
Olio su tavola 46 x 90 | 27. Città - 1986
Olio su tela 146 x 193 |
| 14. Ottomania - 1985
Olio su tela 50 x 60 | |

TEMPERATURE

La mostra "Migrazioni 1984-1986" di Alfredo Chiappori, presentata nella nostra galleria lo scorso marzo, passa a Villa Manzoni di Lecco a partire da venerdì 11 aprile. Pubblichiamo qui alcune parti dell'introduzione in catalogo di Filiberto Menna.

«Chiappori opera sulla base di una regola stabilita in anticipo (in maniera convenzionale e arbitraria proprio nell'accezione che la linguistica moderna ha dato a questi termini), di un principio compositivo, potremmo anche dire, che tende alla interazione della regola e del caso, di una costante sistemica e di una variabilità processuale. Questo vuol dire che la sperimentazione pittorica di Chiappori tende alla realizzazione di una storia di sintassi logica dell'arte. Il procedimento muove, infatti, da un programma di base, da una idea preliminare da cui dipende l'esecuzione dell'opera come un teorema dall'assioma in una proposizione logica. L'idea prevede un campo di possibilità applicative, ma l'esecuzione, pur ammettendo un principio di aleatorietà, si attua su un piano puramente sintattico e il risultato è una struttura definibile in termini strettamente linguistici come "una entità autonoma di dipendenze interne" (Hjelmslev). Il procedimento artistico si identifica, quindi, con le operazioni trasformazionali compiute all'interno del sistema e

il valore dell'opera consiste nelle modificazioni introdotte nel codice, che il codice, tuttavia, prevede e comprende come campo di possibilità. La creatività del linguaggio non è posta in discussione, ma è negata come libertà assoluta in quanto sempre in relazione con la base strutturale del sistema. . . .

Da questo punto di vista, il lavoro artistico di Chiappori e l'opera che ne risulta assumono una presenza significativa nella situazione artistica attuale, non fosse altro perché l'uno e l'altra riaffermano l'esigenza di una intenzionalità progettuale come fondamento anche dell'operazione artistica e si contrappongono con nettezza al principio, così caro ai teorici e agli artisti della postmodernità, dei "si può leggere tutto e in tutte le maniere", commutabile nel "si può dipingere tutto e in tutte le maniere". Niente di più lontano, quindi, dalle parole d'ordine correnti, come eclettismo, nomadismo, citazionismo, e simili, dell'opera di Chiappori che riafferma i diritti del soggetto ma lo sottrae alle tentazioni destrutturanti che ne minacciano addirittura la possibilità di sopravvivere. Chiappori, in definitiva riafferma di una razionalità che rifiuta, certo, ogni pretesa totalizzante, che non pensa di poter attraversare da parte a parte l'oscurità e le contraddizioni del reale, ma che, nondimeno, non rinuncia del tutto a un'idea di costruzione specificamente rivolta all'opera, ma estensibile ad altre situazioni e comportamenti. Il fare pittura acquista, allora, il significato e il valore di un processo di trasformazione, di un lavoro che althusserianamente trasforma un oggetto materiale (una superficie, dei colori, e così via) in un oggetto teorico ossia in un dato ridefinito nell'ambito di un lavoro specifico, proprio di una determinata pratica teorica, in questo caso la pratica significante specifica che è la pittura.

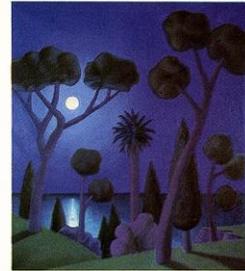
La mostra inaugurata il 10 aprile 1986 rimarrà aperta sino al 10 maggio con orario 10-12,30 e 15,30-19,30 tutti i giorni escluso la domenica e il lunedì mattina.



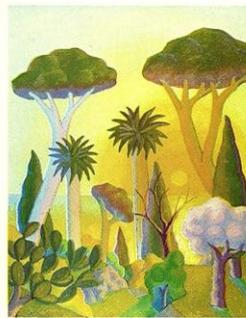
TRE LUCI - 1986



UNA LUCE - 1986



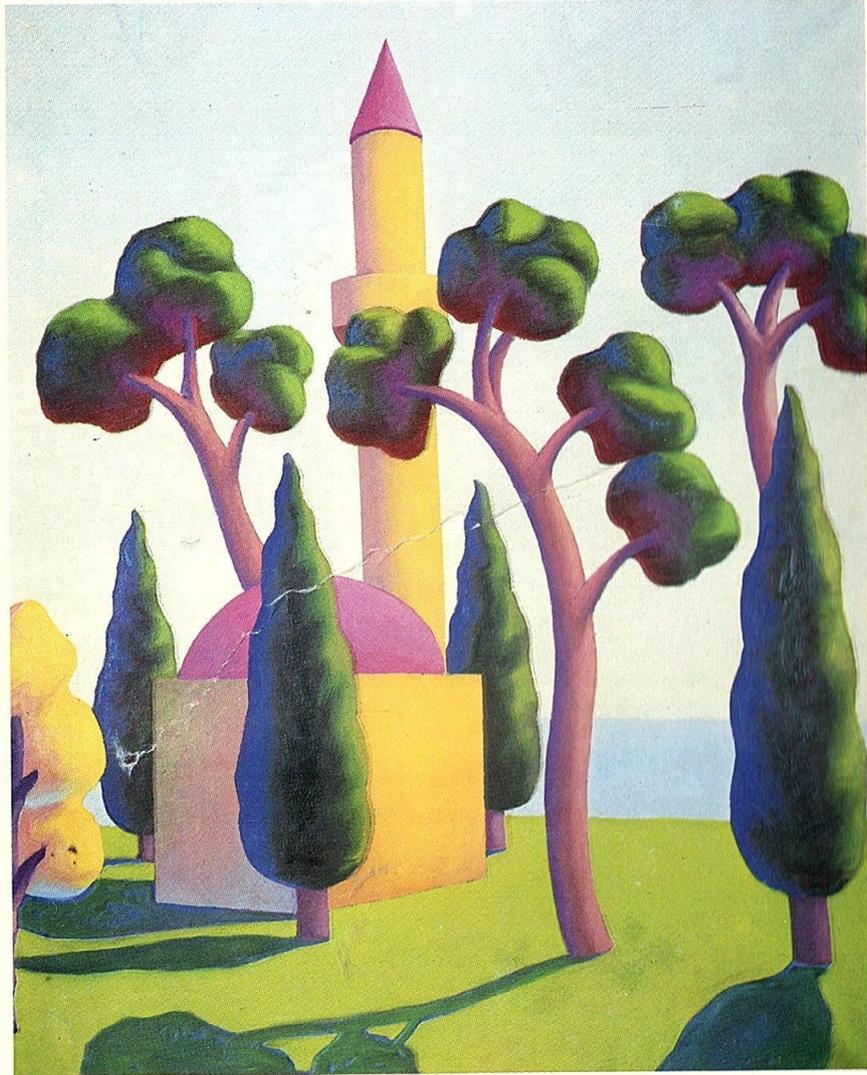
NOTTURNO - 1985



ALBA - 1985



ALBA - 1985



OTTOMANIA - 1985