

---

# Minareti ed “Ottomanie”: le arti non europee nella pittura di Salvo

---

ALESSANDRA FRANETOVICH

## L’HIPPIE TRAIL E I VIAGGI VERSO L’ORIENTE

Nell'estate del 1969, un anno dopo l'esplosione della *Summer of Love* che nel 1968 aveva attraversato il mondo occidentale da Los Angeles all'Europa intera, Salvo svolse all'età di ventidue anni il suo primo viaggio in solitaria dirigendosi verso l'Afghanistan attraversando Jugoslavia, Grecia, Turchia e Iran.<sup>1</sup> L'artista raggiunse la meta viaggiando su strada e compiendo tratte scandite da interruzioni, soste dalla durata mutevole e cambio dei diversi mezzi di trasporto, tra cui autobus e treni, ma anche praticando l'autostop. In linea con le narrazioni e le testimonianze diffuse sul fenomeno dell'*hippie trail*,<sup>2</sup> lo stesso raccontava di essere partito con poche decine di dollari in tasca e una sacca. Sin dagli albori, la pratica dell'*hippie trail* è stata una forma di turismo alternativo attuato da giovani che appartenevano alla scena beat e hippie, o simpatizzavano con essa, ed era strutturata in maniera informale attraverso rotte di cui si tramandavano dati prima e durante il viaggio. Per lo più raccontate a voce tra viaggiatori, le informazioni sugli itinerari e i luoghi da visitare furono successivamente raccolte in una serie di pubblicazioni prodotte e diffuse nell'ambito controculturale giovanile degli anni Sessanta. Nacquero così delle prime forme di sintetizzazione e organizzazione dei viaggi, come esemplificato in *Overland to India & Australia*, la prima guida sull'*hippie trail* pubblicata nel 1970 dal BIT information Service di Londra<sup>3</sup> e prontamente tradotta in più lingue, poi apparsa

nella versione italiana per le edizioni Savelli di Roma con il titolo di *Andare in oriente*<sup>4</sup> in un formato tascabile prodotto in collaborazione con Stampa Alternativa per la collana controcultura.<sup>5</sup> Oltre ad essere un'esperienza personale, il viaggio rappresentava anche una forma di partecipazione collettiva a una scena alternativa e underground occidentale politicamente consapevole e radicata quale espressione di critica alla società e ai valori occidentali dell'epoca, rappresentati da forme di imperialismo attuato per mezzo di guerre e nel contesto della Guerra Fredda. Nonostante ciò, l'*hippie trail* adoperava metodi, quali l'esplorazione, sfruttando percorsi e infrastrutture di derivazione imperialista e coloniale. Per cui anche questa tipologia di turismo, anche se vissuta come possibilità di oltrepassare confini geografici, politici e culturali in nome di un internazionalismo dai tratti anti-occidentali, è da considerarsi quale pratica profondamente legata a tale eredità e pertanto in grado di contribuire alla costruzione di uno sguardo coloniale.<sup>6</sup> Non a caso, il libretto *Across Asia On The Cheap* uscito in lingua inglese nell'ottobre del 1973 ad opera di Tony e Maureen Weeler ha inaugurato la fortunata serie di pubblicazioni Lonely Planet, rappresentando un importante anello di congiunzione verso la consacrazione del backpacking, ossia del viaggiare "leggeri" solo con lo zaino in spalla.<sup>7</sup>

La fortuna del viaggio auto-organizzato e dilatato nel tempo, tra fascinazione per l'esplorazione di luoghi remoti e stereotipi sull'oriente ritenuto non moderno, né civilizzato, ha accompagnato Salvo nel corso degli anni Settanta, quando i viaggi si sono intensificati e svolti in compagnia di Cristina Tuarivoli (con cui si sposò in seguito) su un furgone Volkswagen, icona dello stile di vita nomade dei figli dei fiori. Oltre a spostamenti in Europa e negli Stati Uniti svolti sia per piacere che per lavoro, nel 1971 andarono insieme in Afghanistan, passando ancora per Grecia, Turchia e Iran, tre anni dopo visitarono invece il Marocco, altra tappa dell'*hippie trail*, in compagnia di Alighiero Boetti e Anne-Marie Sauzeau.<sup>8</sup>

## SULLA PITTURA MENTALE

Tra la fine degli anni Sessanta e i primi dei Settanta, oltre a viaggiare in aree non occidentali entrando in contatto con le culture dei luoghi visitati, Salvo matura un importante cambiamento nella sua produzione artistica, avviando un percorso senza ritorno nel 1973 quando, dopo essere stato attivo nello spettro dell'Arte Povera, torna a lavorare primariamente con il medium pittorico ed espone pubblicamente i primi risultati in una mostra personale alla Galleria Toselli di Milano. Uno spostamento radicale tanto dal punto di vista linguistico quanto intellettuale e da contestualizzarsi in uno scenario internazionale oltre che locale, specificatamente torinese, dedito a sperimentazioni concettuali ritenute da lui nel giro di pochissimi anni già logore e manieriste.

Pur nella sua radicalità, il cambiamento si basa su alcune sopravvivenze, tanto che temi e iconografie indagate nelle opere concettuali sono trasmutati in lavori pittorici. Così la serie fotografica dei *12 autoritratti* (1969) trova un contraltare negli autoritratti pittorici, in cui il volto dell'artista si impone in iconografie note della storia dell'arte come in *San Giorgio* (1973) e *San Martino* (1973). La stessa metodologia di sostituzione, o di "ripetizione differente" di ascendenza postmoderna, per dirla con Renato Barilli,<sup>9</sup> è attuata inoltre nei lavori basati sull'uso del suo stesso nome, in cui egli sviluppa un gioco concettuale sull'autorialità e sulla nominalità, come evidente nelle varie opere intitolate *Tricolore* e realizzate tra 1971 e 1973, nella serie di lapidi, e ancora in *Il mio nome più grande degli altri* (1972). Tale intervento è posizionato nello spazio delle pagine del catalogo della mostra e prevede la stampa del nome "Salvo", scritto con caratteri maiuscoli e di dimensioni maggiori rispetto a quelli degli altri artisti partecipanti. Una prassi che vale la partecipazione alla collettiva *De Europa* presso la John Weber Gallery di New York<sup>10</sup> e alla Documenta 5 a Kassel,<sup>11</sup> e che in Salvo è già un chiaro riferimento a Ludwig Wittgenstein e all'uso della parola relazionabile alla produzione artistica concettuale e ancorata nella filosofia strutturalista.<sup>12</sup> Con le opere pittoriche, il nome di Salvo entra in un dialogo serrato con la storia dell'arte, reso evidente nelle liste di figure illustri stilate in *40 nomi* (1971), *45 siciliani* (1975) e *77 pittori italiani* (1975), tele su cui dipinge i nomi di importanti artisti del passato, tra cui Pisanello, Giotto, Piero della Francesca e Leonardo da Vinci e il suo, come contemporaneo illustre. Se tale interesse sia presumibilmente attribuibile anche alla lettura di importanti testi critici e divulgativi pubblicati in edizione italiana nel corso degli anni Sessanta e Settanta,<sup>13</sup> le liste valgono quali riflesso di un gusto personale per il sapere enciclopedico e universale prettamente di stampo europeo e storicista, interpretabile alla stregua di «un processo di auto-storicizzazione venato d'ironia»,<sup>14</sup> i cui risultati sono l'auto-consacrazione ad artista nell'olimpo della storia della pittura occidentale.

In questo ritorno alla pittura operato in anticipo sulla scena postmoderna, la «caduta della preoccupazione teorica e dei divieti verso la tradizione»<sup>15</sup> ha condotto l'artista a un rinnovato modo di guardare al passato, in cui «l'immagine fotografica viene sostituita dal disegno, dalla traccia fatta a mano, e ricca di emozioni varie»,<sup>16</sup> rivelando il distacco da attitudini fredde ed anti-emotive, caratteri questi da lui attribuiti alla stagione concettuale e poverista, accusata di aver spersonalizzato la produzione artistica. Il colore e il ricorso a iconografie note decreta definitivamente la dissoluzione della rigida estetica concettuale che Benjamin Buchloh, pur contestato dai concettuali statunitensi,<sup>17</sup> aveva definito burocratica.<sup>18</sup> Contro una visione dogmatica e rigida, altrimenti razionale, l'opera di Salvo si proponeva di portare nel discorso artistico un'aura di imperscrutabilità che si muoveva tra una ricerca del tutto personale di un senso del sacro e rimandi alla metafisica dechi-

richiana. Invitato a descrivere il proprio lavoro sulle pagine del catalogo della mostra itinerante *Salvo. Schilderijen / Paintings 1975-1987*, cita fonti letterarie e storico-artistiche che spaziano da Tommaso Landolfi, Kostantinos Kafavis e il volume *La leggenda dell'artista* di Ernst Kris e Otto Kurz pubblicato nel 1934, in cui i due storici dell'arte intessevano una lettura trans-storica basata su ricostruzioni biografiche e aneddotiche sulla vita degli artisti di impostazione interdisciplinare, unendo storia dell'arte e psicoanalisi, ed enfatizzando una interpretazione della figura dell'artista quale originale, unica e misteriosa. Seguendo ciò ne risulta un'auto-lettura peculiarmente anti-razionalista:

[...] non posso fare a meno di credere nell'esistenza di quelle forze occulte che, tanto per fare un esempio, mentre il pittore dorme, entrano nel quadro stesso e lo correggono e lo migliorano. È ovvio che un artista deve essere fortemente consigliato. Altrimenti come si può arrivare ad avere amici così influenti? Forse con... Aspetta: non credo che queste siano discussioni da gridare ai quattro venti. Forse potremmo parlarne a tu per tu se si presenta l'occasione.<sup>19</sup>

Lo stesso tentativo di presentare il proprio lavoro al pubblico attraverso un testo autoriale era definito infine una pratica complessa al pari del provare ad «afferrare il mercurio».<sup>20</sup> Ancora una citazione colta, questa volta da una poesia di Edoardo Sanguineti,<sup>21</sup> per indicare l'esigenza di riconoscere nell'opera un senso auratico che, nel ritorno alla pittura, e alla sua pittura figurativa, assume una dimensione “mentale”. Nel corso degli anni Salvo ha dato vita a una narrazione specifica sul suo operare che si basa su tale concetto, volutamente mai disvelato, eppure ripetuto e ribadito con fermezza nei testi critici dedicati alla sua opera. Nella sua fumosità, il concetto di mentale rappresenta un possibile anello di congiunzione tra le due stagioni dell'arte concettuale e della pittura figurativa, dove il rapporto con l'elemento intellettuale che soggiace la creazione artistica è quindi la rilettura del rapporto con il medium tramite una forte consapevolezza della sua storia millenaria, dei generi, della pittura come categoria e delle figure che ne hanno portato avanti il messaggio. In questa costruzione, la storia della pittura occidentale ha fuori di ogni dubbio operato un ruolo centrale rappresentando l'orizzonte primario visuale di Salvo, entro cui però sono emersi riferimenti in primis architettonici e poi anche iconografici afferenti ad altre geografie.

## LE OTTOMANIE

A partire dal 1984 Salvo realizzò una serie di quadri intitolata *Ottomanie*, un neologismo coniato a seguito di un ennesimo viaggio tra Jugoslavia, Grecia e Turchia, un gioco di parole in grado di evidenziare quanto le vestigia del mondo ottomano divenissero, in una sua traduzione artistica, una vera e propria mania ossia oggetto di attenzione si-

stematica e quindi un nuovo soggetto artistico cui riconoscere uno statuto iconografico. In quanto parte della più vasta produzione di pittura di paesaggio, la serie riprende e rilegge caratteri già individuati quali peculiari della pittura di Salvo, in particolare lo stile figurativo, i soggetti riconoscibili, la gamma cromatica. Al centro delle composizioni Salvo colloca alberi, architetture e scorci di vedute incasellate da nuvole, soli, mari e montagne, lasciando intuire il ruolo giocato dall'osservazione del reale, nonostante le inquadrature riportino un senso di compostezza e armonia raggiunta attraverso un raffinato processo di costruzione dell'immagine, amplificato da una personale e originale relazione con un cromatismo esasperato che dona una glassatura contemporanea (eppure memore della storia dell'arte) a scenari extra-temporali. Risulta emblematica una definizione data da Barilli circa la natura apparentemente ossimorica dell'operato dell'artista, chiamato appunto «primitivo dell'età elettronica».<sup>22</sup> Collocato in piena era postmoderna eppure ancorato nella pittura italiana da Giotto sino a Carlo Carrà, Salvo è interpretato dal critico quale figura appartenente ai due mondi in occasione della mostra personale presso la Galleria del Milione, in cui espose le *Ottomanie* assieme a opere dalla serie dei Neon: scorci urbani notturni rischiarati dalle illuminazioni stradali. Pur partendo da un dato reale o realistico, per Barilli l'opera di Salvo si struttura in una dimensione costruita, intellettuale.

[...] sempre in un'aura "mentale", lontanissima dall'ottusa pienezza dell'illusionismo naturalista, anche perché si tratta di una terza dimensione come materiata di luce, costituita di energia rappresa, simile a un ectoplasma vivido, incantato e incantevole, ma pronto a dileguarsi a ogni istante. In questo senso, Salvo è il primitivo di un nuovo culto che si pone per intero sotto il segno della luce, dell'energia radiante, avendo sconfitto la natura e la materia.<sup>23</sup>

Nessun elemento riporta tratti dettagliati e contestualizzanti, bensì ciascuno risulta descrittivo e realistico il necessario per poter divenire modello ideale, ed entra piuttosto a fare parte di un repertorio iconografico da cui l'artista attinge nel corso degli anni. Tali elementi, nella loro ripetibilità, concorrono alla creazione di un'iconografia ma anche di un momento di contemplazione. L'osservatore è infatti indotto a guardare un istante di stasi atemporale: niente suggerisce lo scorrere del tempo e della storia all'interno delle scene dipinte. Le luci delle albe, sempre simili ai tramonti, così come dei diurni e dei notturni contribuiscono piuttosto a suggerire una scansione atmosferica memore della lezione delle cattedrali di Rouen di Claude Monet, ma viene a mancare la stessa sistematicità. Al gioco dei sapienti riferimenti alla storia dell'arte, nella scelta di dipingere il solito soggetto in diverse fasi della giornata Salvo aggiunge un concetto di tempo personale, riferito in termini di «triplice proiezione nel tempo» per indicare le tre fasi che si susseguono nel conoscere un luogo. Ossia il momento dell'immaginazione che precede il viaggio, il seguente che avviene nel mentre la persona si trova

di fronte al soggetto, infine il terzo e ultimo affidato alla memoria e che si dispiega con il ritorno a casa.<sup>24</sup> Proprio alla memoria egli rimanda spesso come interlocutore primario della sua produzione, sempre realizzata nello studio torinese, dove i ricordi e le suggestioni si raffreddano divenendo categorie, temi e immagini. La concezione del tempo, dilatata, personale, si fa pertanto astorica, vorace di contaminazioni non analizzate, in linea con la scomparsa del senso della storia che, secondo Jameson, attraversava l'occidente e la stagione postmoderna.<sup>25</sup>

Ragionando sul tempo che precede il viaggio, tra le sue fonti appare quindi centrale rintracciare riferimenti alla letteratura di viaggio e alle guide turistiche, di cui l'artista, noto bibliofilo, era appassionato. Nel 1983 pubblicò *Sette poesie, sette incisioni*, un'opera d'arte in formato libro costituita da testi poetici e rappresentazioni visuali. Nel primo scriveva: «Un buon libro è sempre gradito (ma una guida della Finlandia è un buon libro? eppure per me interessante come Cervantes)»,<sup>26</sup> postulando un parallelo tra i libri di viaggio e la grande letteratura ritenuti per lui al medesimo livello, in un gioco profondamente postmoderno di dissoluzione tra cultura alta e cultura bassa. Nel secondo riportava un resoconto suggestivo di un viaggio in nave, il terzo, intitolato *In viaggio e S. Giovanni degli Eremiti*, rappresentava un'ode all'edificio che unisce in sé la Sicilia e l'influenza araba, simboleggiata dalla cupola, diventato soggetto costante e, sin dalla prima riproduzione, un punto di riferimento teorico e stilistico nell'elaborazione della pittura di paesaggio.

Il rapporto con la letteratura di viaggio emerse ulteriormente in occasione di interviste rilasciate negli anni successivi, durante le quali Salvo tornò sul tema citando il ricorso a riviste e volumi di viaggio quali fonti necessarie letti e riletti, prima, durante e dopo il viaggio, e ritenuti elementi utili per ricostruire, con la propria immaginazione e interiorità, i luoghi visitati. «Quanto ai viaggi reali non sono un pittore della National Geographic Society, il tuo mondo, dentro, non deve essere scosso o alterato dai tuoi viaggi, altrimenti sei un reporter o un illustratore».<sup>27</sup> Diversamente, Salvo ha sempre ribadito il distacco dal dato "reale" dell'esperienza e della produzione culturale che aderisce alla narrazione costruita delle guide, in favore di un'interpretazione del viaggio quale categoria della storia dell'arte.

Un tempo a me piaceva dire agli amici: non ho mai dipinto paesaggi della Norvegia perché non ci sono mai stato. Poi sono andato anche lì e ho dipinto dei paesaggi norvegesi, togliendo ovviamente i riferimenti o i particolari troppo riconoscibili. Dici che questo è un genere tratto da una esperienza diretta? Sì, ma non dimenticare i pittori orientalisti che ci hanno lasciato una quantità enorme di immagini dall'Oriente: caso mai io mi sono rifatto a una esperienza, che dura da Gentile Bellini in poi, ma non sono certo il primo...<sup>28</sup>

Nonostante Salvo si dichiari ben distante da ogni ricerca di realismo o naturalismo, la serie delle *Ottomanie* dischiude a un complesso rapporto tra la questione dello sguardo occidentale e la rappresentazio-

ne dell'altro. Pur colto da una profonda fascinazione per le moschee e i minareti, si affida a uno stile pittorico rappresentativo di un linguaggio occidentale per descrivere tali architetture con un immaginario poi adoperato anche per soggetti europei ed italiani. L'operazione di Salvo risulta pertanto ambigua, posizionata tra appropriazionismo e traduzione culturale. Tuttavia, secondo Edward Said, l'orientalismo è un discorso politico in cui la produzione culturale e quindi artistica è interpretabile quale azione generatrice di dispositivi estetici produttori di alterità, in cui l'Oriente — spogliato dalle sue coordinate storiche — diviene superficie mentale e soprattutto riflesso di un immaginario europeo universalizzante.<sup>29</sup> Ribadendo l'artificio dell'arte e interpretando la pittura orientalista ottocentesca quale dispositivo pittorico che incarna l'ideologia coloniale, Linda Nochlin individua alcune peculiarità della rappresentazione orientalista, distinguendo una tipologia di opere interessate a descrivere con presunto realismo la realtà dell'Oriente, spesso ricorrendo alla fotografia come fonte e presentandosi come prodotti etnografici, da un'altra mossa da derive romantiche ed erotiche. Due vie esemplificate, rispettivamente, da Jean-Léon Gérôme e Eugène Delacroix, le quali, pur nella loro diversità, rappresentano l'ideologia dominante occidentale e maschile mentre descrivono un Oriente misterioso, affascinante, in rovina, con un fare che sconfinava nel pittoresco, mostrando uno sguardo profondamente coloniale. Originata da una riflessione critica sulla ricezione di tali opere in occasione della mostra *Orientalism: The Neat East in French Painting 1800-1880* tenuta nel 1982,<sup>30</sup> la critica mise in discussione la costruzione iconografica di quell'Oriente immaginato, sottolineando come tali immagini fossero basate anche su un sistema di assenze: assenza di storia, di conflitto, di temporalità, e soprattutto dell'uomo occidentale, la cui mancanza diventa segno del suo dominio invisibile. Un'assenza che si fa presenza, e ciò che manca diviene presupposto su cui si instaura la visione egemonica.<sup>31</sup>

## BOSNIA-ERZEGOVINA

Tra i numerosi territori visitati e poi descritti nelle opere di Salvo, il paesaggio della Bosnia-Erzegovina e in particolare la capitale Sarajevo ricoprono un ruolo centrale nella serie delle *Ottomanie*. Attraversati durante il primo viaggio verso l'Afghanistan datato all'estate del 1968, successivamente nel 1971 e ancora nel 1984, questi territori sono talvolta rappresentati dalle tombe musulmane, i *mishram*, cui Salvo dedica alcuni dipinti tra cui l'olio su tela di 217x 52 cm realizzato nel 1984.<sup>32</sup> Meno noto è un disegno realizzato con penna a biro su carta intestata e datato invece al 1982 [fig. 1], in cui è ritratto uno scorcio cittadino notturno caratterizzato da una moschea con cupola e minareto. Le fattezze rispecchiano fedelmente le forme e la prospettiva adottate in seguito dall'artista per dipingere la Moschea



1.  
Salvo, *Senza titolo*, 1982, penna  
biro su carta intestata 14,4x10,2 cm.  
Courtesy Archivio Salvo, Torino

dell'imperatore di Sarajevo. Accanto alla firma manca però l'indicazione sul luogo ritratto, mentre in alto capeggia un'illustrazione stampata raffigurante una luna e un breve estratto dalla poesia *The Moon* di Robert Louis Stevenson: «The moon has a face like the clock in the hall; She shines on thieves on the garden wall». La stessa tipologia di foglio è stata usata per altri disegni di paesaggi da Salvo, anche per scenari diurni. La Moschea dell'imperatore è un soggetto molto indagato dall'artista, quale edificio tratteggiato e descritto da più angolazioni, in diverse ore del giorno e sotto molteplici condizioni climatiche, inserito in composizioni che riportano porzioni di altri edifici e piante variegata a incorniciarla. Edificio centrale del culto musulmano cittadino e dal riconosciuto valore religioso e storico, è la prima moschea costruita sul territorio dopo la conquista ottomana, per questo un luogo di interesse storico e un elemento centrale nella riflessione su Sarajevo. Raccontando di un viaggio programmato ma interrotto alla frontiera per passaporto scaduto, Salvo intesse uno scherzoso paragone tra Sarajevo e Perpignano mentre si confronta con Leonardo Sciascia cui la lettera è destinata.

Più ragionevolmente di Perpignano, Sarajevo potrebbe chiamarsi “il centro del mondo”: sulla stessa strada, di fronte le une alle altre case di stile transalpino e case e moschee ottomane, così ben tenute rispetto alle turche dove sono intatte soltanto nei depliant turistici.<sup>35</sup>

La narrazione sulla capitale della Bosnia-Erzegovina evidenzia la sua complessità culturale e lascia intuire il fascino provato per una realtà talmente diversa e stratificata, ed è contestualizzata all’ottobre del 1988, quando le guerre jugoslave e l’assedio durato quattro anni erano ancora a venire. È comunque dal 1984 in poi che il soggetto viene ripetuto con consuetudine da Salvo, che precisa l’origine del luogo sul retro delle opere scrivendo “Bosnia Herzegovina” (sic!) e ritorna sul soggetto operando una serie di modifiche al tema. Nel 1985, a tale località è collegato il dipinto di una moschea incorniciata in una veduta sul mare, nel 1987 invece la prospettiva più tipica di Sarajevo è realizzata su carta e con pennarelli colorati [fig. 2]. Un dipinto intitolato direttamente *Sarajevo* (1993) è esposto nella mostra personale tenuta presso la galle-



2.  
Salvo, *Bosnia Erzegovina*, 1987,  
pennarelli su carta, 45x30,4 cm.  
Courtesy Archivio Salvo, Torino.

ria In Arco di Torino nel 1995. Il libretto, a cura di Luca Beatrice, riporta una serie di lemmi selezionati e raccolti in ordine alfabetico seguendo il formato del dizionario. Mentre la selezione delle voci rispecchia le peculiarità del lavoro di Salvo,<sup>34</sup> i testi esplicativi sono per lo più costituiti da rimandi a scritti già pubblicati e di altri autori, primariamente desunti da fonti quali enciclopedie, volumi di storia, articoli. L'unico luogo menzionato è proprio la città di Sarajevo descritta sommariamente con informazioni di carattere storico a ribadire il ruolo di centro in cui diverse culture hanno coesistito nel corso dei secoli, e la dovuta menzione alla coeva guerra e il lungo assedio sofferto dalla città e dai suoi abitanti. Il dipinto, realizzato a olio su cartone, raffigura una versione sintetica e di dimensioni ridotte della tipica iconografia della Moschea dell'Imperatore, dominata, questa volta, da sommessi toni ocra.

Nel 1993 Salvo ha realizzato altri dipinti sul medesimo soggetto e dai colori sgargianti, tra cui le opere intitolate *Bosnia Erzegovina* e datate l'una al 1991-1993, e altre due al 1993. Tutte le versioni presentano



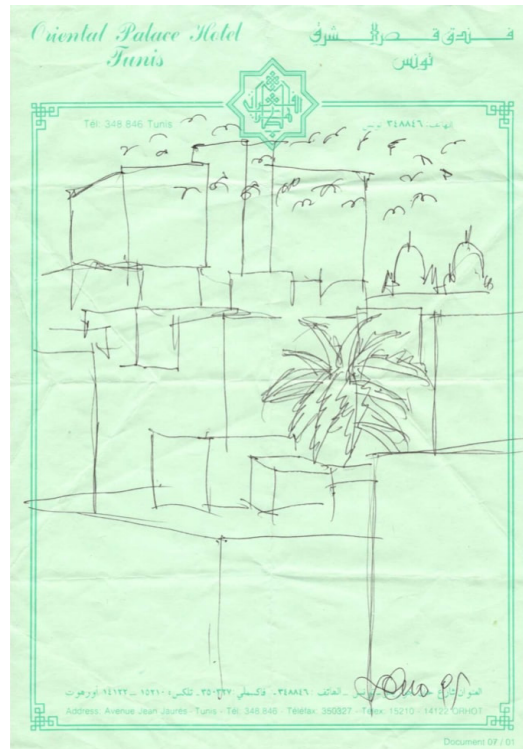
3.  
Salvo, *Bosnia Erzegovina*, 1991/1993,  
olio su cartone, 55,8x36 cm.  
Courtesy Archivio Salvo, Torino.

delle modifiche: l'opera datata 1991-1993 [fig. 3] vede l'inserimento di una palma, una scelta che discosta l'immagine ritratta dalla realtà delle vedute sulla Moschea dell'Imperatore e che testimonia una delle molte sperimentazioni attuate nelle *Ottomanie*. Sebbene si possa supporre il ricorso a fonti visuali, quali cartoline e fotografie,<sup>35</sup> per dipingere il soggetto, si notano le peculiarità della pittura di Salvo, in cui l'iconografia si fa talvolta più dettagliata, altre volte invece maggiormente simbolica e spogliata da elementi, seguendo un ragionamento di ripulitura dell'immagine che ne dimostra il fondamento appunto mentale e la voluta lontananza con una resa realistica. Così come sosteneva l'autore: «io evito tutti i particolari che possono essere non essenziali, direi accidentali»,<sup>36</sup> un'attitudine amplificata nel corso degli anni 2000, quando il ritorno al soggetto delle *Ottomanie* lo porta a composizioni sempre più essenziali.

## APPUNTI VISIVI IN VIAGGIO: ALTRE AREE E I DISEGNI SU CARTA D'OCCASIONE

Un dipinto dai colori confetto, intitolato *Ksar* e datato al 1975 raffigura una fortezza nel deserto nei pressi di Marrakech, ritratta con una prospettiva che ricalca fedelmente l'immagine fotografica usata per una cartolina commerciale custodita nell'Archivio Salvo. Vista la datazione, si può supporre che l'artista abbia visitato il luogo in occasione del viaggio in Marocco, svolto nel 1974 assieme a Cristina, Boetti e Sauzeau, risultando così uno dei primi dipinti relazionabili alla pratica del viaggio in territori extra-europei. Il dipinto *Temporale su Afyon* del 1986 rappresenta invece uno scorcio sulla grande moschea di Afyon, situata nell'attuale distretto di Afyonkarahisar in Turchia. L'area si trova a diverse ore di auto da Istanbul ed era un noto centro per la produzione di semi di papavero. Il nome del distretto significa il castello nero dell'oppio, in riferimento alle rovine situate sulla cima del rilievo montuoso, di cui Salvo riporta le asperità rocciose. Il minareto è invece descritto in una forma più stilizzata, simbolica, circoscritto come culmine di un percorso su cui si affacciano abitazioni colorate, un dato peculiare e profondamente realistico.

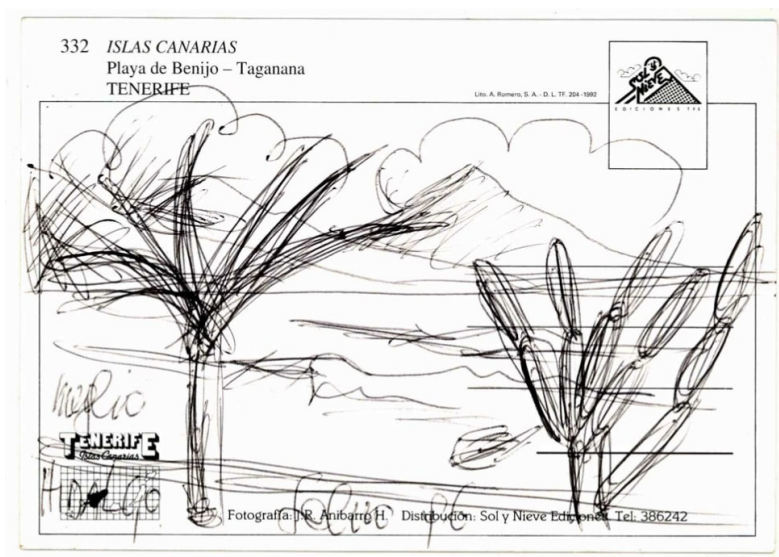
Un ulteriore indice della pratica di prendere appunti visivi dei paesaggi visitati è costituito da un'ampia serie di disegni realizzati su blocchi di carta di alberghi, cartoline o altri supporti di fortuna. In linea di massima si tratta di schizzi eseguiti velocemente a penna o matita e spesso privi di indicazioni, firma e datazione. Il disegno *Senza titolo* [fig. 4] realizzato a penna su carta verde dell'Oriental Palace Hotel di Tunisi, firmato e datato al 1995, riporta una veduta sul centro della città e la medina, eseguita da un'altezza che dischiude una vista sull'orizzonte scandito dai tetti, poca vegetazione e almeno due cupole di due moschee, presumibilmente di El Jedid Masjid. Oltre all'inquadratura che



4.  
Salvo, *Senza titolo*, 1995, penna biro  
su carta, 29,6×20,9 cm.  
Courtesy Archivio Salvo, Torino.

sembra riprendere una veduta plausibile verso la Medina, l'albergo è alto sei piani mentre gli edifici attorno si fermano per lo più a due piani, pertanto si può supporre che l'artista abbia eseguito il disegno dalla stanza di albergo.

Di un viaggio svolto alle Isole Canarie rimane una cartolina raffigurante la Playa de Benijo a Taganana, sul cui retro Salvo ha disegnato con penna a inchiostro nero una veduta marina diversa, ossia quella della Punta del Hidalgo, aggiungendo infine il commento qualitativo «meglio Hidalgo» e firmando lo schizzo datato al 1996 [fig. 5]. I due luoghi distano poco più di un'ora di distanza in auto, per cui il disegno testimonia un breve tratto di un più ampio itinerario di viaggio e, soprattutto, la pratica di raccogliere dati visuali sui paesaggi visitati, in questo caso attuata attraverso l'acquisto della cartolina e la successiva realizzazione del disegno. Se l'abitudine di fissare su carta le forme delle vedute può rispecchiare fugacità, l'espressione del giudizio sui due paesaggi — espresso in favore di *Punta del Hidalgo* — può invece rappresentare un elemento su cui l'artista voleva riflettere al ritorno a casa. Nel 1996 difatti, Salvo realizza almeno un dipinto intitolato *Punta del Hidalgo*, soggetto su cui ritorna ancora nel 1997,<sup>37</sup> 1999 e 2002 con altri



5.  
Salvo, *Luglio / Hidalgo*, 1996,  
11,5x6 cm. Courtesy Archivio Salvo,  
Torino.

dipinti omonimi. Il titolo rimanda inequivocabilmente alla spiaggia ed è attribuito dallo stesso artista. Pertanto si può supporre che Salvo abbia realizzato almeno nove dipinti sul medesimo soggetto, operando un ritorno su tema e aprendo a una trasformazione dell'immagine che si dispiega nelle ridotte possibilità date dalla ripetitività dell'iconografia. Tra la schematicità e velocità del tratto a penna della cartolina e le successive rielaborazioni rimangono infatti presenti i soliti soggetti, le colline, le nuvole, le piante, le onde che increspano la superficie del mare, il terrazzamento rialzato da cui lo sguardo dell'osservatore — prima dell'artista e poi quello di chi osserva — si apre. Presentando alcune variazioni coloristiche, indicative di differenti momenti della giornata, e di modifiche nel posizionamento del punto di vista e della collocazione della vegetazione, le opere si somigliano presentandosi quali rielaborazioni e riprese del tema, affrontate secondo la modalità di lavoro svolto in studio, attraverso un lavoro di ricomposizione di elementi e colori che trova il suo fondamento in un dialogo con la memoria e in virtù di un processo di distacco dalla fonte, la quale diviene piuttosto un pretesto — sia iconografico che contenutistico — per proseguire un dialogo con la pratica pittorica.

Ancora, un disegno del 1996, ritrae un *Tramonto a Puerto de Naos* a Las Palmas, aggiungendo ai vari elementi anche indicazioni sui colori, lasciando intendere un possibile sviluppo del soggetto, di cui però non si sono individuate ulteriori versioni e rielaborazioni. Un dipinto realizzato in viaggio in Grecia e intitolato *Ixia* (2000) riporta sul retro il testo poetico *Rodi. Dall'aeroporto all'hotel Rodos Palace*, manoscritto su

un semplice foglio di carta e datato al mese di settembre, in cui Salvo ha raccolto osservazioni sulle caratteristiche naturali e urbane, riportando con suggestività il piacere del viaggio nel momento dell'arrivo alla destinazione, restituendone uno spaccato con parole e immagini figurate un'emozione che sembra scaturire in un istante. L'immediatezza dell'esperienza del viaggio che si scontra con lo scorrere del tempo più lento e contemplativo dello studio: due tempi e momenti diversi eppure complementari, come dimostrato dalla scelta di unirli da lui compiuta.

## IN CONCLUSIONE

A partire dalla volontà di coniare il fortunato neologismo *Ottomanie* e dal costante ritornare sui soggetti di paesaggi reali e visitati dall'artista, si possono ravvisare elementi di esotismo nella pittura di Salvo. La sua produzione artistica è occidentale nei rimandi stilistici e teorici, però risulta ben lontana dagli esiti della stagione orientalista ottocentesca e scevra da qualsiasi pretesa di descrivere realisticamente o di narrare la vita in Oriente. La sua pittura di paesaggio risulta pertanto ambigua, unendo in un'unica ricerca stilistica luoghi vicini e lontani, l'Italia e altri Paesi europei e non. Se nell'esplorazione fattiva dell'Oriente permane un'esperienza profondamente coloniale, nell'opera di Salvo è forse lo scarto della memoria, lo spazio del ritorno a casa a smorzare l'attaccamento ai luoghi visitati, e a rendere un gioco intellettuale il ritornare incessante su forme architettoniche. Le cupole e i minareti — prima esperiti e riprodotti in pittura con riferimenti alla Sicilia, sua terra natale, e al S. Giovanni degli Eremiti e poi alle *Ottomanie*, appaiono parte di una curiosità figlia dell'universalismo tipico dell'«epoca dell'enciclopedia».<sup>38</sup> In questo aspetto risiede il posizionamento occidentale, radicato nella cultura e nella storia europea.

Recenti analisi sull'opera di Salvo attuate da Sarah Cosulich e Stefano Collicelli Cagol hanno avanzato il ruolo della psichedelia nell'immaginario pittorico di Salvo come possibile analisi delle sue colorazioni «acide», che potrebbe trovare ulteriore fondamento, oltre agli interessi letterari, anche nell'*hippie trail* che, tra le esperienze del viaggio annoverava il consumo di droghe. Tuttavia, il consumo di stupefacenti, dichiarato apertamente e in più occasioni pubbliche dallo stesso artista, non sembra essere motivo di particolare influenza. Tantomeno si può ritenere che vi sia stata un'influenza dei prodotti circolati su canali alternativi e autoprodotti, o di pubblicazioni per note case editrici, come nel caso di *Arte psichedelica* di R.E.L. Masters e Jean Houston, pubblicato a New York nel 1968 e prontamente tradotto e stampato nel medesimo anno in edizione italiana per i tipi di Valentino Bompiani Editore.<sup>39</sup> Un volume di particolare interesse, su cui sono raccolti tentativi di definizione dell'arte psichedelica, alcuni compiuti anche *à rebours* nella storia dell'arte da Barry N. Schwart, che viene — non senza una certa

difficoltà — definita dionisiaca, estatica, energica, dinamica, visionaria, influenzata dal buddha, dalle forme del mandala e caratterizzata da forme esplosive, roteanti, ipnotiche. Sebbene gli artisti vengano definiti esploratori e realizzatori di viaggi mentali, i riferimenti estetici sono quelli del surrealismo e di un certo occultismo, associabile a tendenze rosacrociane e teosofiche. Fonti che rimandano inoltre a una forte eterogeneità estetica che trova un unico comune denominatore nel consumo di LSD, nella ricerca di alterazione degli stati di coscienza, ed è spesso tradotta in formati quali mixed media, audio-video e happening. Da ultimo, psichedelico, secondo R.E.L. Masters è divenuto aggettivo che indicava qualsiasi genere di oggetto, lasciando intendere una forma di massificazione inquadrabile entro lo spettro della cultura giovanile degli anni Sessanta.<sup>40</sup> Ben diverso si pone il lavoro colto e citazionista di Salvo, saldamente ancorato nella storia dell'arte occidentale e nella ripetizione delle iconografie. Piuttosto, per quanto concerne il tema dei colori, le ricostruzioni di Elena Volpato riportano alle più plausibili fonti pittoriche individuate da Salvo, frutto di anni di studi e di ricerche.<sup>41</sup>

Al netto della "mania" per l'Oriente, si può formulare un'interpretazione che postuli una visione non binaria per cui la poetica di Salvo appare in toto ancorata a forme sintetiche e simboliche, e risulta rappresentativa di uno sguardo occidentale ma aperto a una visione di mutualità, caratterizzata dall'ibridazione e dalla negoziazione tra le identità culturali teorizzata da Bhabha.<sup>42</sup> I profili delle chiese italiane e le architetture delle *Ottomanie* sono pure geometrie equamente assimilabili, descritte con la medesima attenzione e cura. Questo, soprattutto, nelle opere più tarde datate agli anni 2000, dove le forme si rendono essenziali e risulta sempre più complesso distinguere le due iconografie. Ammantate entro scelte cromatiche coraggiose e immerse in atmosfere che mutano con il passare del giorno, le vedute di Salvo non offrono occasioni per diversificare questi immaginari, né tantomeno di intravedervi gerarchie o preferenze. Piuttosto risiedono allo stesso livello nell'immaginario dell'artista rimandando a una visione meno dualistica tra i cosiddetti centri dell'arte e le periferie, in cui le influenze si irradiano in un percorso personale, certamente profondamente occidentale e svolto in un dialogo primario con la storia dell'arte di questa parte del mondo. I riferimenti alla pittura naïf, ai primitivi del tre e quattrocento italiano, la metafisica dechirichiana, le luci futuriste, sopravvivono al di là dei soggetti ritratti. Le forme essenziali delle *Ottomanie*, ricercate in un altrove che si muove verso Oriente, possono piuttosto suggerire la volontà di trovare dei propri simili ovunque, di cercare un proprio posto nel mondo, finanche di ribadire la propria autorialità. Un modo per ricollocare ovunque, inseguendo un universalismo imprecisato, il «finto primitivo», come Salvo si autodefiniva. Già agli inizi della sua stagione pittorica Barilli aveva individuato una particolarità nella sua opera, interpretabile quale «il più bell'esempio di narcisismo culturale, di fagocitazione, di divorazione degli altri [...] un singolare caso di parassi-

tismo intellettuale». <sup>43</sup> Le istanze postmoderne però lasciano il passo di fronte a una personalità che sorpassa le epoche e le tendenze artistiche, dimostrando molta consapevolezza sul proprio operato. Commentando l'ultimo autoritratto, eseguito nel 1988, l'artista raccontò di non averne più realizzati a causa di un profondo cambiamento nella concezione del fare pittura.

La pittura ha presto acquisito per me una relazione con il vero ma filtrata sempre dalla memoria. L'autoritratto invece si fa davanti allo specchio. In presa diretta, e questa immediatezza dopo un po' non mi ha più interessato. Allo stesso tempo è come se ogni cosa che dipingo ora fosse un autoritratto, come se contenesse me stesso, la mia storia, il mio corpo e di raffigurarmi direttamente, allora, non ce n'è più bisogno. <sup>44</sup>

Tale ragionamento raccoglie *in nuce* lo sviluppo delle forme architettoniche delle *Ottomanie* che, soprattutto con l'andare degli anni, si muove sempre più verso forme esemplari, basilari, permettendo un'ideale fusione identitaria tra il S. Giovanni degli Eremiti — già in sé unione di Oriente e Occidente — con le *Ottomanie*, al punto da aver difficoltà a distinguere alcuni soggetti, se non fosse per i titoli dati da Salvo alle opere. Lo stesso sosteneva difatti: «Gauguin in fondo l'ha fatto — che poi tu te ne vai: il problema è se ci sia davvero un altrove perché poi spesso ti accorgi che l'altrove non c'è. [...] l'altrove è un'illusione, trovi ovunque e sempre le stesse cose... ». <sup>45</sup>

## NOTE

1. La ricostruzione storica dei viaggi compiuti da Salvo, ad oggi in corso di completamento, è opera dell'Archivio Salvo. Ringrazio Cristina Tuarivoli, Norma Mangione e Clara Dagosta per aver condiviso con me i risultati della ricerca e altri materiali, oltre ad avermi raccontato di persona, nella casa dell'artista ora sede dell'archivio, importanti storie e vicende sul tema o sulla pratica di Salvo.
2. Cfr. Jack Parkinson, *Farewell Hippy Heaven. Rites of Way on the Overland Route*, Port Melbourne, Lothian Books, Melbourne, 2001; Sharif Gemie e Brian Ireland, *The Hippie Trail. A History*, Manchester University Press, Manchester, 2017.
3. *Overland to India & Australia*, BIT Information & Help Service, London, 1970.
4. Si contano due volumi pubblicati dalla casa editrice: *Andare in oriente*, Savelli, Roma, 1976 e *Andare in India*, Savelli, Roma, 1974.
5. A partire degli anni Settanta la casa editrice romana Savelli, nota per pubblicazioni sulla politica italiana e la scena della sinistra, dà alle stampe una serie di volumi assieme a Stampa alternativa sullo stile di vita underground, introducendo la prassi della stampa pirata. «Bre-ve catalogo dell'editoria pirata e corsara in Italia '71-'79», in Pasquale Alferj e Giacomo Mazzone (a cura di), *I fiori di Gutenberg. Analisi e prospettive dell'editoria alternativa, marginale, pirata in Italia e Europa*, Arcana editrice, Roma, 1979, pp. 86-89; Sara Maffei e Oblique Studio, *Militanza e cultura popolare. L'avventura della Savelli raccontata da Dino Audino*, 2008, online, [www.oblique.it/images/interviste/intervista\\_dinoaudino\\_29settembre08.pdf](http://www.oblique.it/images/interviste/intervista_dinoaudino_29settembre08.pdf) (ultimo accesso 10/06/2025).
6. Sul tema si rimanda a: Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel writing and transculturation*, Routledge, London, 1992; Nicholas Thomas, *Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government*, Melbourne University Press, Ringwood, 1994; Agnieszka Sobocinska, «Following the "Hippie Sahibs": Colonial cultures of travel and the Hippie Trail», *Journal of Colonialism and Colonial History*, vol. 15, n. 2, estate 2014, s.p.
7. Tony Wheeler, *Across Asia On The Cheap*, Lonely Planet Publications, Victoria, 1975.
8. Quest'ultimo risulta essere stato l'unico svolto assieme dai due artisti, dopo aver condiviso lo studio tra 1969 e 1971 in corso Principe Oddone 88 a Torino, con Sal-

- vo ospite di Boetti. Sul rapporto tra i due si rimanda a Bettina della Casa (a cura di), *Boetti e Salvo. Vivere lavorando giocando / Living Working Playing* (catalogo della mostra, Lugano, MASI – Museo d'arte della Svizzera italiana, 9 aprile-27 agosto 2017), Edizioni Casagrande, Bellinzona, 2017.
9. Renato Barilli, *La ripetizione differente* (catalogo della mostra, Milano, Studio Marconi, ottobre 1974), Studio Marconi, Milano, 1974.
  10. *De Europa: Anselmo, Art and Language, Boetti, Buren, Darboven, Dibbets, Fulton, Long, Merz, Paolini, Ruthenbeck, SALVO, Zorio*, John Weber Gallery, New York, 1972; tramite Fabio Cafagna, "Artisti italiani alla John Weber Gallery. Strategie commerciali e curatoriali (1971-1975)", *Ricerche di storia dell'arte*, n. 132, 2020, p. 41.
  11. *Documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute* (catalogo della mostra, Kassel, 30 giugno-8 ottobre 1972), Verlag Documenta, Kassel, 1972.
  12. Sul rapporto con la filosofia di Wittgenstein, si rimanda a Salvo, *Della Pittura. Imitazione di Wittgenstein / On Painting: In the Style of Wittgenstein / Über die Malerei: Im Stile Wittgensteins*, Salvatore Mangione & Paul Maenz & Gerd de Vries, Torino – Colonia, 1986.
  13. Werner Lippert, "Salvo, cultura e individuo", *Data*, n. 20, marzo-aprile 1976, pp. 62-63; Francesco Guzzetti, "L'arte è una buffa faccenda. Tratteggio di Boetti e Salvo", in Bettina della Casa (a cura di), *Boetti e Salvo. Vivere lavorando giocando / Living Working Playing*, cit., pp. 22-30.
  14. *Ivi*, p. 14.
  15. Renato Barilli, "Dieci anni dopo. I nuovi-nuovi", *Flash Art*, n. 96-97, aprile-maggio, 1980, pp. 40-41.
  16. *Ibidem*.
  17. Joseph Kosuth e Seth Siegelaub, "Joseph Kosuth and Seth Siegelaub Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art", *October*, vol. 57, estate 1991, pp. 152-157.
  18. Benjamin Buchloch, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October*, vol. 55, inverno 1990, pp. 105-143.
  19. Salvo, "E guardo avanti le candele accese", 1987, in *Io Sono Salvo. Opere e scritti 1961-2015*, cit. p. 533.
  20. *Ibidem*.
  21. Edoardo Sanguineti, *Segnalibro*, Feltrinelli, Milano, 2010, p. 53.
  22. Renato Barilli, "Un primitivo dell'età elettronica", in Salvo (catalogo della mostra, Milano, Galleria del Milione, 10 aprile-10 maggio 1986), Milano, Galleria del Milione, 1986.
  23. *Ibidem*.
  24. Norma Mangione, "In viaggio", in Luca Beatrice (a cura di), *Salvo. Perché il pesciolino rideva* (catalogo della mostra, Milano, 2003), Zonca & Zonca Arte Contemporanea, Milano, 2003.
  25. Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991.
  26. Salvo, *Sette poesie, sette incisioni*, 1983.
  27. Dede Auregli, "Intervista con Salvo", in Renato Barilli e Danilo Eccher (a cura di), *Salvo* (catalogo della mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, Villa delle Rose, 23 gennaio - 22 marzo 1998) Electa, 1998, p. 591
  28. Gianni Pozzi, "Brani da una conversazione con Salvo", in Salvo. *La virtù del mestiere*, Galleria Santo Ficara, Firenze, 1993.

29. Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* (1978), Feltrinelli, Milano, 2013.
30. Donald A. Rosenthal (a cura di), *Orientalism: The Near East in French Painting 1800-1880*, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Rochester, New York, 1982.
31. Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", *Art in America*, maggio 1983, pp. 119-131 e 186-190.
32. Renato Barilli (a cura di), *Salvo. Archeologie del futuro. Opere 1972-1992* (catalogo della mostra, Verona, Galleria dello Scudo, 6 dicembre 1992-31 gennaio 1993), Mazzotta, Milano, 1992, p. 51.
33. Lettera a Leonardo Sciascia, 12 ottobre 1988. Corrispondenza 1988, Archivio Salvo, Torino.
34. Vi si trovano difatti termini quali "ottomania", "stazione", "tramonto", "luci". Luca Beatrice (a cura di), *Salvo. Là*, (catalogo della mostra, Torino, Galleria In Arco, 21 ottobre-2 dicembre 1995), In Arco, Torino, 1995.
35. Per quanto concerne l'immagine della moschea di Sarajevo, la stessa è raffigurata in una fotografia di viaggio pubblicata nel 2003 sul catalogo della mostra *Salvo. Perché il pesciolino rideva*. Luca Beatrice (a cura di), *Salvo. Perché il pesciolino rideva*, cit.
36. Floriana Piqué, "Intervista a Salvo", *Flash Art*, n. 120, maggio 1984, p. 9.
37. Luca Beatrice (a cura di), *Salvo* (catalogo della mostra, Caraglio (CN) Ex Convento dei Cappuccini, 20 giugno-29 agosto 1999), Edizioni Charta, Milano, 1999, p. 99.
38. Luigi Meneghelli, "Io l'altro e l'altrove", in Renato Barilli (a cura di), *Salvo. Archeologie del futuro*, cit., p. 41.
39. R.E.L. Masters e Jean Houston, *Arte psichedelica*, Valentino Bompiani Editore, Milano, 1968.
40. *Ivi*, p. 87.
41. Elena Volpato, "A me è sempre piaciuto l'aspetto ambiguo delle cose", in *Io Sono Salvo. Opere e scritti 1961-2015*, Nero, Roma, pp. 26-39.
42. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London, 1994.
43. Renato Barilli, "Difficoltà nella ricerca del nuovo", in *La ripetizione differente*, cit., p. 8.
44. Cristiana Perrella, *Quando l'autor diventa (prim') attore. Inizi dell'arte di Salvo percorsi divagando attraverso alcuni autoritratti*, in Luca Beatrice (a cura di), *Salvo*, cit., p. 37.
45. Dede Auregli, "Intervista con Salvo", cit., p. 590.