

## Enzo Salerni

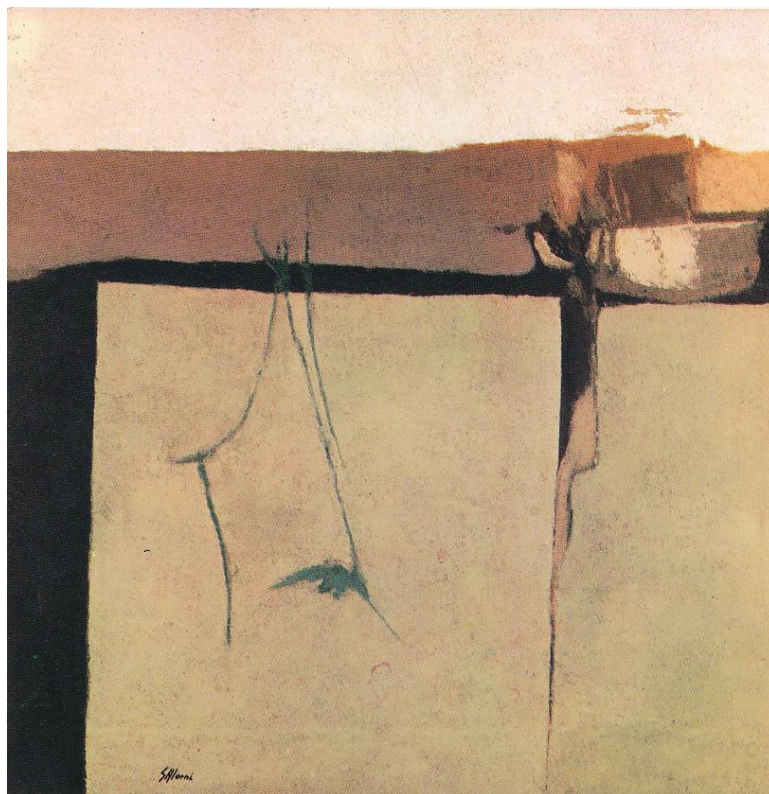
Presentazione alla mostra – Galleria La Cittadella, Torino – 1976

Non è possibile intendere pienamente e quindi accogliere in noi il senso di calma sovrana che si effonde dalle opere più recenti di Enzo Salerni, se non si è in grado di ripercorrere l'itinerario che l'artista ha seguito con minuziosa coerenza per arrivare all'immagine pittorica. Le immagini pittoriche di Salerni si depositano infatti sulla tela mostrando chiaramente di aver lasciato alle loro spalle tutti gli elementi ottici e psicologici che avrebbero potuto incrinare quel senso appunto di quiete, che costituisce il supporto poetico di ogni altra suggestione sia fisica che spirituale. Non è tuttavia il riflesso di un'attitudine metafisica. Non è nemmeno l'indizio di una scelta che voglia collocare in primo piano i valori meramente plastici del linguaggio. Ha infatti un suo corpo, una sua quantità, un suo peso. Nel suo alone appare dissolto anche il più piccolo attrito con la realtà, senza che l'immagine si apra in una figura retorica e senza che si esponga allo scoperto dei sentimenti. Per questo il momento attuale della pittura di Salerni appare sensibilmente staccato e diversificato da altri momenti precedenti, nei quali era possibile cogliere qualche irritazione materica e cromatica, come una spia della spontanea apparizione delle forme e dei contenuti ai loro modelli reali.

Il momento attuale non esprime comunque una volontà di evasione dalla realtà naturale, ma semplicemente un invito ad una diversa lettura; ad una lettura meglio approfondita della realtà e dei suoi rapporti con l'occhio e con l'animo del pittore. Man mano che la distanza dai modelli è cresciuta e la realtà è diventata una memoria, l'emozione, cioè la reazione dell'occhio e della sensibilità dell'artista all'impatto con la realtà, diventa quasi astratta, si consuma, in un certo senso si sublima; diventa essa stessa un oggetto, anzi il vero oggetto della pittura. Un oggetto che deve essere controllato, analizzato, dominato: *maitrisé* dicono i francesi, per sottolineare la somma delle energie impiegate per dominare appunto o domare con la pratica dell'arte, con i ferri del mestiere, la materia sempre un poco resistente o elusiva dell'arte.

Può sembrare strano ma è proprio rinunciando agli elementi più vistosi della pittura, i risentimenti materici, le forti accensioni cromatiche, i lustri della pasta pittorica, gli effetti di luce con il loro corteo d'ombre, che Salerni esalta il mestiere del pittore. Ogni suo dipinto è il risultato cosciente di molti atti coscienti, i quali riguardano la densità dell'espressione, il valore e la quantità significativa delle tinte, della visione generale e lo spazio fisico occupato nelle dimensioni dell'opera come l'impronta dello spazio immaginativo. Atti calibrate, soppesati con ammirevole continuità nei loro reciproci rapporti, in modo da eliminare ogni sensazione di improvvisato, di momentaneo, di accidentale. Un dipinto di Salerni ora è davvero una vittoria del tempo lungo sulla occasionalità dell'incontro, sul tempo breve dell'incontro dell'artista con la figura reale di un abitato, di una collina, di un tetto, di una striscia di mare, di un tratto di cielo, di un filo d'erba. Molte volte il profilo di una finestra aggiunge alla distinzione tra il prima e il poi un'altra distinzione tra interno ed esterno. I cristalli diventano lo schermo sul quale i due momenti diversi si specchiano e si fondono, quasi a sottolineare il fatto che la pienezza della realtà è frutto anche di una paziente meditazione. Il tempo non è soltanto nozione della durata: è anche una misura della distanza che ci separa dagli eventi e dalle loro figurazioni. Le immagini pittoriche di Salerni sembrano infatti arrivare da lontano, da molto lontano: al termine di un viaggio che ha molti spostamenti progressivi e molte pause, che perciò suggerisce persino fisicamente uno spessore stratificato ed ovattato, e la presenza di un filtro finissimo che decanta ogni frangia, ogni filamento, ogni particolare troppo realistico, ma decanta anche gli strumenti della rappresentazione ed i loro effetti più comuni. La materia apparentemente aspra, per esempio, perché la pasta pittorica è mescolata con segatura fine ed è depositata su una preparazione a gesso della tela quasi a ricreare il cretto di un muro, dà una sensazione di pieno ma in realtà con i suoi minutissimi oggetti rifrange la luce in un pulviscolo luminoso e la distende sempre uguale sulla superficie del dipinto, e quindi provoca un effetto di leggerezza e di trasparenza. La materia cromatica ricalzata da successive sottilissime velature di colore diluito in acqua appare risucchiata e assorbita nello spessore dell'opera. Le tinte si allontanano in una profondità materica e temporale: si sfocano alla vista, si polverizzano dentro una vaga e tenerissima nebulosità, a volte in garze e veli nei limiti della scala cromatica cara a Salerni. Una scatola rivolta volentieri verso le note gravi, verso le ottave dei bassi; ai colori delle nocciole, delle castagne, e del tabacco, delle foglie autunnali, dei muschi bruciati dal sole o dal salino, delle ardesie, dei tufi, delle ceneri. Una

scala di toni preziosi e rari, in mezzo ai quali sbocciano a volte e si spandono come corolle altri toni rari e preziosi; aureole, riverberi, rifrazioni rosa, malva, verde, viola profondo; iridescenze che ricordano le luci dell'alba e dei crepuscoli.



Enzo Salerni – *fili d'erba*

La pittura di Salerni costruisce così delle ipotesi, delle astrazioni mentali, che hanno un lontano riferimento con la realtà ma la rigenerano al di fuori dell'urto retinico diretto, dell'impressione en-plein-air, come fenomeno di una lenta metamorfosi figurale dei valori che in essa rimangono costanti, dei segni e dei segnali che si depositano sul fondo della memoria come l'evidenza e la nitida eleganza degli emblemi e dei simboli nei quarti di un blasone araldico.

In questo momento della sua storia il mondo pittorico di Salerni è un mondo nel quale la quiete trova un'altra sua dimensione nel silenzio. Un silenzio che può anche avere l'apparenza di una coltre metafisica per la tenera gracile sensazione di mistero e di attesa che si coagula sulle immagine pittoriche: una pellicola sottile e trasparente, una vernice leggera, una vibrazione fitta attorno a un sentimento dell'arcano della natura, che ricorda il lume attenuato quasi di lampada votiva in cui sono immerse le opera di Puvis e di certi pittori belgi del gruppo di Laethem-Saint-Martin; o il vago distacco morandiano o, per venire più vicino a noi, l'umanistico distacco di Casorati.

Su questi lineamenti spirituali, su questo impianto intellettuale le strutture dell'opera di Salerni, le regole grammaticali e sintattiche del suo linguaggio pittorico, sono strutture che tendono concordemente ad un ideale di sintesi compatta, ai cui margini di rado si sfrangiano le linee dell'orizzonte, le macchie degli alberi, il volume delle case e degli altri oggetti. È una sintesi bloccata, come nei *"Capanni al mare"* di quest'anno, in macchie e zone rigorosamente definite e concluse, che però nascono dalle piccole variazioni provocate nella stessa sostanza unitaria dalle diverse inflessioni della luminosità, quindi del tono; ora freddo, grigio, rosato; ora invece tiepido, dorato. Altre volte invece la sintesi formale si disloca in tante fasce scalari, in tanti gradienti alternati di colore e ricorda, come in *"Frazioni sparse"*, gli accostamenti, gli incastri quasi di particelle catastali nello spirito del collage; si dispone su una tastiera di toni e semitoni, come nel *"Paesaggio invernale"*, dove la coltre di neve è sottolineata da densi solchi scuri, lo spazio dal taglio trasversale di un muro, il clima poetico dal disco quasi spento della luna. A volte la struttura dell'opera sembra incapsulata

in una seconda struttura, che delimita lo spazio interno nei confronti di uno spazio esterno, come una teca, una cassa di vetro, un coperchio trasparente di erbario; in "*Fili d'erba*" per esempio, con le sue due pagine nella luce che instaurano un dialogo con le linee ondulate delle colline all'orizzonte oltre la finestra.

Del resto, che il problema delle strutture del linguaggio, e quindi degli strumenti di espressione in quanto vero e valido supporto di ogni crescita della espressione stessa in qualità e risonanza poetica, sia il problema che Salerni affronta ora con il suo maggiore impegno risulta anche dai disegni a inchiostro di china. Potrebbero essere considerati come l'anima del suo lavoro. Nei disegni si avverte lo stesso rifiuto netto dell'improvvisazione e dell'abbandono alle sensazioni immediate; la stessa ricerca paziente di accordi generali attraverso le piccole modificazioni del segno e dell'orientamento del segno, orizzontale, verticale, diagonale; dello spessore e della trama del segno, incrociata con frequenze ed angolazioni diverse, come nelle incisioni a bulino, sicché l'immagine appare fissata su un reticolo che tra il bianco e il nero assoluti può suggerire una vasta gamma di luci e di valori cromatici, di spazi e di prospettive.

Nei disegni di Salerni i temi sono gli stessi che nella pittura, forse con una leggera prevalenza di interni, di ambienti di vita. Il disegno è infatti per sua natura, un momento più intimo, più ravvicinato dell'azione artistica. È più vicina allo stato di progetto, per questo può a volte rivelare materialmente la violenza con cui Salerni si sottrae alla pressione brutale, all'aggressione ottica delle figure della realtà, per avviare quel processo di lievitazione delle immagini, lo stesso processo che riduce a fantasma svenato il fiore compresso tra due carte, per cui la sua pittura è la pittura di ciò ch'egli ricorda, anzi di ciò che d'ogni cosa vuole ricordare. Come è entrata nel cerchio delle cose conosciute e quindi amate: con passi felpati, usando le forme, attuando le tinte, smorzando le voci, richiudendo i gesti come ali. Sbiancando insomma, nel diventare memoria, come le vecchie fotografie nelle pagine degli album di famiglia, dove gli avvenimenti, le persone, i luoghi diventano appunto memoria.

**Luigi Carluccio**