

SALVATORE EMBLEMA

SALVATORE EMBLEMA

LUCE COLORE MOVIMENTO

12 DICEMBRE 2015 - 30 GENNAIO 2016

CURATELA

Alessandro Riva

CATALOGO

Marzia Spatafora

TESTO CRITICO

Alessandro Riva

CITAZIONI

Palma Bucarelli
Giulio Carlo Argan
Gabriele Boni

PROGETTO GRAFICO

Lisa Camporesi

COORDINAMENTO EDITORIALE

Maria Paola Poponi

EDITING

Marta Castellani

SEGRETERIA

Lucia Scalvini

UFFICIO STAMPA

Piera Cristiani

CREDITI FOTOGRAFICI

Primo Vanadia
Daniele Pezzoni
Bernardo Ricci
Raffaele Stea

MARZIA SPATAFORA MS SPAZIO CULTURALE

Brescia, via Felice Cavallotti 5
tel. 030.3771648
ms.spazioculturale@gmail.com
www.marziaspatafora.it

SI RINGRAZIA



MARETTI EDITORE
www.marettieditore.com

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

© Maretti Editore
Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-98855-41-4
Finito di stampare nel mese di febbraio 2016

ART BOOKS MARZIA SPATAFORA
SPAZIO CULTURALE

SALVATORE EMBLEMA
LUCE COLORE MOVIMENTO

 MARETTI
EDITORE



SALVATORE EMBLEMA: GESTO, MOVIMENTO E RITUALITÀ

ALESSANDRO RIVA

Per valutare il percorso artistico di Salvatore Emblema con gli strumenti della critica, bisogna partire da due concetti fondamentali.

Il primo è quello dello spazio della pittura, che Emblema ha voluto affrontare con un taglio inedito e del tutto originale.

Il secondo è quello del rapporto tra luce ed ombra, elemento imprescindibile nella sintassi visiva dell'artista campano.

Tra queste due coordinate di base, si gioca tutto il lavoro di Salvatore Emblema negli oltre cinquant'anni della sua carriera di artista.

Salvatore Emblema inizia, com'è ormai ampiamente noto, a lavorare sulla iuta con il procedimento della "detessitura" nel 1958, di ritorno da un soggiorno a New York, dove si era avvicinato a Rothko, entrando in grande sintonia con il suo processo creativo. È proprio di ritorno da quell'esperienza americana, che l'artista campano comincia a ragionare sulla possibilità di affrontare la tela con un approccio radicalmente differente da quello tradizionale. Comincia, cioè, a sentirsi stretto nella gabbia del quadro affrontato con gli strumenti pittorici tradizionali, e di conseguenza a voler "sfondare" la superficie della tela. Il suo interesse è indirizzato verso quelle esperienze che sono andate oltre la superficie del quadro, senza però negare interamente l'atto del dipingere. In prima fila, tra i suoi punti di riferimento, c'è Rothko, naturalmente. Rothko che, come scrive Emblema nei suoi appunti critici, "ti faceva sentire la tela che da sotto [il colore] vibrava: intuivi che c'era un vita dietro". E poi Fontana, che per primo aveva oltrepassato la superficie del quadro con i buchi prima, e con i tagli poi. Ma il taglio, ci avverte Emblema, portava il discorso un po' più in là di quello che a lui, pittore puro, pittore che cercava la luce e la trasparenza nello spazio dipinto, interessava. Per Emblema, quello di Fontana era "un fatto di teatro" prima che interamente appartenente alla sfera della pittura. Mentre lui, pittore di luce, cercava una soluzione diversa, una soluzione che lo portasse a capire "che la pittura esiste sempre un poco prima e un poco oltre l'atto del dipingere". Si sia o meno d'accordo con lui nel definire un gesto per così dire "teatrale" la ricerca di Fontana di uno spazio oltre la tela, è un fatto che l'artista che, con i tagli, rivoluzionò l'arte moderna, con lo spazialismo lavorò per il superamento del gesto pittorico, e, alla fine, della stessa idea di pittura ("gli spaziali vanno al di là di questa idea", scriveva nel *Manifesto tecnico dello Spazialismo*, del 1951: "né pittura, né scultura "forme, colore, suono attraverso gli spazi"); Emblema, invece, stava cercando qualcosa d'altro – qualcosa che lo lasciasse legato al gesto pittorico, riuscendo al contempo a sottrarlo alla dittatura del gesto, della "semplice" pennellata sulla superficie del quadro.

Niente “fatti di teatro”, dunque, per Salvatore Emblema, niente installazioni luminose o ambienti spaziali, ma unicamente una ricerca su quella luce che con la pittura, nel quadro “solamente” dipinto, non riusciva più a trovare. Non la luce di Fontana, portata fatalmente “fuori dal quadro”. Non quella di Rothko, l’artista che Emblema amò forse più di tutti, ma la cui luce, dirà un giorno, “era una menzogna tremenda”, poiché “era un colore che ti dava l’idea di essere una luce, non certo una luce che diventava lei stessa colore”.

Ed ecco allora l’intuizione, l’idea, quella che segnò il suo lavoro pittorico di tutta una vita.

“Per secoli, lo spazio dietro il quadro è stato uno spazio morto. Era necessario far vivere quello spazio, perché è là che la verità aspetta di essere scoperta”. Nasce così, per Salvatore Emblema, nel 1958, al ritorno dal suo viaggio newyorchese, la “scoperta” del linguaggio che di fatto gli apparterrà sempre, e sempre contraddistinguerà il suo lavoro pittorico – la cosiddetta “detessitura”.

Per capire il clima in cui l’artista giunge a questa sua iniziale intuizione linguistica, bisogna rendersi conto di ciò che avveniva, nel campo dell’arte contemporanea, in quel periodo storico. L’Italia era, si può dire senza timore di essere smentiti, all’avanguardia nelle sperimentazioni sulle nuove possibilità della pittura di andare oltre lo spazio del quadro. Il *Manifesto Blanco*, il primo manifesto dello spazialismo, data al 1946; nel ’58, quando Emblema torna in Italia, di fatto l’avventura spazialista può dirsi conclusa. Non è forse un caso, tuttavia, che proprio del ’58 sia, contemporaneamente, sia la realizzazione, da parte di Fontana, del primo “taglio” su una tela (i celebri “concetti spaziali” che lo stesso artista definì anche col *Senza titolo*, fortemente evocativo e spirituale, di “Attese”, poiché, quando li realizzava, raccontò in seguito, si sentiva “un uomo liberato dalla schiavitù della materia, un uomo che appartiene alla grandezza del presente e del futuro”), sia la costituzione del “Gruppo Zero”, cui lo stesso Fontana aderì, con l’idea di azzerare, appunto, tutte le esperienze cui si era giunti fino a quel momento.

Anche le sperimentazioni sui materiali di Burri datano alla fine degli anni Quaranta: alla prima metà degli anni Cinquanta appartiene invece la sua serie più famosa, quella dei “sacchi”, mentre già tra la metà e la fine degli anni Cinquanta iniziano le “combustioni”, i “ferri” e le sperimentazioni sui nuovi materiali. Mimmo Rotella espose invece il suo primo *décollage* nel 1954, alla mostra *Sette pittori sul Tevere*. Il movimento dei *Nouveaux Réalistes*, con la codificazione di una “linea europea” al superamento della pittura, è dei primissimi anni Sessanta.

Sono invece del 1957-’58 i primi *Achromes* di Piero Manzoni, anch’essi realizzati nella direzione di un completo “azzeramento” del gesto pittorico, un dipingere (se si può ancora definire dipingere) “al di fuori di ogni fenomeno pittorico, di ogni intervento estraneo al valore di superficie”, come dichiarerà lo stesso Manzoni.

È dunque proprio questo ristretto periodo, quel pugno d’anni situato tra la metà e la fine degli anni Cinquanta, che segnerà uno spartiacque fondamentale per gli artisti che, in quel momento, stavano ragionando, come Emblema, sul rapporto tra la superficie del quadro, lo spazio in cui questo si pone e la possibilità di utilizzare altri mezzi, altre soluzioni tecniche e formali per andare “oltre la pittura” senza doverla abbandonare del tutto. La via, se ci pensiamo – e, soprattutto, se ci pensiamo col “senno di poi” –, è piuttosto stretta: c’è infatti chi si staccherà completamente

dal mezzo pittorico, dando vita a nuove esperienze linguistiche (installative, scultoree, spaziali); chi troverà, come Rotella, una sua cifra stilistica interna al quadro, di destrutturazione cosciente, per farvi entrare le tensioni e le suggestioni “della strada” (ma molti suoi compagni di strada appartenenti al gruppo dei *Nouveaux Réalistes* si staccheranno completamente dal gesto pittorico, e a volte dalla superficie stessa della tela); chi troverà altre strade, ancora più immateriali, virando verso altre forme linguistiche, come la performance o il video.

Emblema, dunque, in questi anni lavora all’interno di questa via stretta, cercando un compromesso coerente e perfettamente equilibrato tra la ricerca di una spazialità di ciò che esiste “dietro il quadro”, alla ricerca di quella “verità che aspetta di essere scoperta”, senza però rinnegare o allontanarsi dal gesto e, potremmo dire dall’intenzione pittorica: per lavorare, cioè, all’interno della pittura, e non al di fuori di essa, pur con altri materiali, altri gesti e altre sintassi che non siano quelle pittoriche tradizionali. È qui, dunque, che si situa l’intuizione della pratica della detessitura: singolare coincidenza, pur con tutte le differenze del caso, che siano più o meno gli stessi anni in cui Mimmo Rotella sta cercando la sua via a un ribaltamento della superficie del quadro, che troverà anch’egli in un “de” – cioè in un atto di de-costruzione, di smantellamento programmato e cosciente dell’unità della composizione: il *décollage*, appunto. Punto non secondario – seppure, ripeto, giunto attraverso intenzioni e riflessioni assai differenti l’una dall’altra –, poiché è proprio questo periodo, quello del decennio degli anni Cinquanta del Novecento, che attraverso la “decostruzione”, molti artisti giungono a una sorta di ricostruzione, e di rielaborazione, dello stesso gesto artistico.

È a partire da queste stesse premesse che Salvatore Emblema giunge infatti, in quei tardi anni Cinquanta, all’elaborazione del “suo” principio decostruttivo, e da quello di rielaborazione formale del quadro, e alla creazione, di fatto, di un proprio linguaggio autonomo e originale.

“Io appartengo alla luce”, scriverà Emblema nei suoi appunti critici. “L’ho cercata dentro i quadri, nella pittura, ma si è trattato di un posto come un altro. (...) Personalmente mi ha interessato la luce, quella vera, fisica. Quella cosa chiara che permette di vedere – e noi impariamo a vedere ogni volta che apriamo gli occhi. Quella cosa bella, bellissima, che entra nei quadri e ne tira fuori il colore. Che si muove, che cambia (...), che gioca con le ombre e con la materia. Quella cosa che ti fa crescere e che ti emoziona”.

La luce è, nell’alfabeto pittorico di Salvatore Emblema, il punto cardinale, lo zenith cui tendere per la ricomposizione di una sintassi visiva nuova, reinventata secondo parametri differenti da quelli conosciuti fino a quel momento. In questo, potremmo classificare davvero Emblema nel novero dei pionieri, degli avventurieri dell’arte che, sperimentando e tendendo il linguaggio fino al suo estremo punto di rottura, scoprono soluzioni e strade mai tentate prima. Una rivoluzione apparentemente minore, uno scarto quasi insignificante, rispetto ai grandi gesti teatrali, come li chiamerebbe lo stesso Emblema, delle avanguardie: non ci sono proclami, manifesti, o eclatanti gesti provocatori, come avvenuto in passato, e come nuovamente accadrà di consueto qualche decennio dopo. C’è, però, un tirare il linguaggio fino alle sue estreme conseguenze, fino al suo punto più estremo. La detessitura è, per Emblema, un sottilissimo lavoro di scavo intellettuale e

visivo, un gioco a rimpiazzino con lo sguardo dello spettatore, che non si fermerà più sulla sola superficie del quadro, ma cercherà di penetrarlo, di attraversarlo, per renderlo tutt'uno con la parete su cui è appoggiato, di modo che il quadro stesso, come noterà giustamente Ammon Barzel, si trasforma in qualche cosa d'altro, in una "pittura scultorea", in un quadro vivo, dinamico, non più statico e fermato nell'attimo del suo compimento, ma aperto alle mille interpretazioni successive degli sguardi che nel tempo vi si poseranno sopra. Ogni sguardo che vi si soffermerà sopra noterà infatti, a seconda della luce del momento, dell'angolazione con cui si trova a fissarlo, persino dello stato d'animo di chi lo guarda, ombre differenti, e diverse sfumature della medesima ombra in movimento. Lo stesso Emblema scriverà non a caso che "il quadro non dev'essere fine a se stesso", ma, soprattutto, è "meglio ancora se non è affatto finito". Il quadro, infatti, per l'artista di Terzigno, "è ipotesi, possibilità. Non è una cosa ferma, non è né un'immagine né un concetto: è movimento. Il quadro", conclude con un'immagine fortemente poetica Emblema, "è quando lo spazio si mette a fare l'amore col tempo".

È il tempo, dunque, ci dice Salvatore Emblema, il "convitato di pietra" di una pittura che è tutta giocata sui pieni e sui vuoti, sulla sensazione impalpabile di qualcosa che, col tempo e nel tempo, ha perso degli elementi (i fili), e, paradossalmente, perdendoli ha guadagnato qualcosa d'altro: il rapporto con il più impalpabile e soggettivo degli elementi, il tempo appunto, che per ognuno ha un valore diverso a seconda di come è vissuto. Quella di Emblema appare dunque come una sfida al limite dell'impossibile, quella di dominare il tempo, inserendolo tra le variabili di cui è impastata la materia pittorica. E proprio in questa sfida apparentemente impossibile – voler dominare il tempo –, sottraendo il quadro alla ineluttabilità di un tempo e di un lavoro finito e destinato a rimanere finito per sempre, c'è davvero un che di romantico, di utopistico, che porta la ricerca di Emblema nel novero delle grandi sperimentazioni linguistiche della seconda metà del Novecento. Ma il lavoro di sperimentazione linguistica di Salvatore Emblema, pur innovando, e innovando con forza rispetto alle esperienze che l'hanno preceduta, non è però avulso dalla tradizione e dal contesto in cui l'artista è cresciuto. Tutt'altro.

Potremmo anzi dire che quello di Emblema sia un discorso profondamente radicato nella terra che l'ha visto nascere. Non è un caso che, nell'affrontare la *pars costruens* del lavoro pittorico, egli abbia scelto di avvalersi di pochi e attentamente calibrati pigmenti. Si tratta infatti di pigmenti terrosi, strettamente legati al luogo in cui l'artista ha sempre vissuto – la zona limitrofa a Terzigno, nel napoletano, proprio alle falde del Vesuvio: colori che derivano dalla sedimentazione minerale di detriti lavici, raccolti proprio sulle falde del vulcano, e dalla trasformazione chimica della roccia vesuviana in terriccio variamente colorato. In questo modo, il gioco di sperimentazione linguistica assume un carattere fortemente autoctono, ben radicato nell'*heimat*, nel territorio e nella tradizione, naturale prima che artistica, del luogo in cui questa pittura è maturata.

È, questa di Emblema, una scelta profondamente e orgogliosamente identitaria, di grande innovazione, ma condotta sempre entro le leggi non solo linguistiche della propria terra, ma innanzitutto naturali, appartenenti cioè al ciclo e ai riti della natura di quella terra così fortemente improntata e piena di carattere che è il territorio campano. Non è un caso che Emblema arrivi alla realizzazione del quadro finito solo dopo un lungo processo che risulta quasi rituale, nella

sceita dei pigmenti, nel suo stenderli con una fortissima gestualità e una simbologia che conserva in sé qualcosa di antico, quasi religioso. La stessa elementarietà e apparente semplicità dei gesti, il suo cercare una leggerezza estrema nella stesura del colore, una forma rituale nel modo in cui vengono stesi sulla tela, appartengono in qualche modo al carattere identitario, profondamente religioso, arcaico, originario, della sua terra. C'è sempre un che di arcaico, del resto, oltre che di necessario, nella sua scelta di rari, quanto mai sintetici segni attorno i quali far ruotare la composizione del quadro.

Parrebbero a volte, i quadri di Emblema, misteriosi codici antichi, creati con lo scopo di trasmettere messaggi cifrati, enigmatici, difficili da decifrare, ma di cui una parte istintiva, intuitiva del nostro cervello recepisce gli stimoli. Piccoli segni, arabeschi, linee continue o interrotte, e poi la detessitura che diviene essa stessa segno, messaggio in codice, linguaggio a se stante. È una cartografia misteriosa e segreta, che solo pochi iniziati sembrano poter comprendere. Tre linee interrotte sul pigmento, una linea di detessitura, altre tre linee sul pigmento. Pare un codice morse di tempi antichissimi, di cui si sia persa persino la memoria, un ancestrale linguaggio di cui, per caso, ci sia giunta sola una vaga testimonianza, scampata alla distruzione del tempo. A volte, la tela stessa è annodata, a formare un'interruzione nel ciclo dei gesti. La punteggiatura di Emblema si arricchisce ogni momento di nuovi elementi, labili particelle di un discorso non dicibile se non con gli strumenti che l'artista ha scelto in quel momento di utilizzare. Non c'è, nella pittura di Emblema, malgrado la forte coerenza e riconoscibilità del lavoro e del percorso artistico attraverso cui è giunto, mai nulla di prestabilito, di scontato, di prevedibile. Non c'è e non ci potrà mai essere una stele di Rosetta per poter decifrare il suo misterioso alfabeto. È un alfabeto che ogni volta reinventa da capo la propria grammatica e la propria semantica. Il segno, i segni, sono sempre simili a quelli che li hanno preceduti, e tuttavia sempre radicalmente differenti.

A volte, la tela stessa pare uno spartito di una partitura musicale di cui non conosciamo nulla, ad eccezione della sua arcana eleganza. Allora, gli stessi pigmenti si fanno più rarefatti, appena accennati sulla superficie della tela detessuta; altre volte, ai pigmenti fanno invece da contrappunto i fili stessi della tela detessuta, lasciati liberi sulla superficie del quadro, ad andare ad arricchire il misterioso alfabeto visivo dell'artista.

Parrebbe, a volte, che le tele detessute di Emblema siano nate per respirare l'aria che le ha viste nascere. Allora, dietro quei fili rarefatti, sembra quasi di sentir spirare, non solo la luce, quella luce di cui lo stesso artista rivendica di essere un figlio naturale, ma anche il vento che dalle falde del Vesuvio soffia a volte con ritmo gioioso e spavaldo. Le tele di Emblema, eternamente mobili, mai statiche, si trasformano allora di nuovo. Diventano il fantasma di ciò che forse, in un altro tempo remoto, erano state: degli strani strumenti musicali, all'interno dei quali i fili servono per modulare, spezzare e trasformare variamente in canto, il suono altrimenti omogeneo del vento. E la tela stessa, allora, torna ad appartenere completamente alla natura, a quella natura da cui fin dall'origine è nata, e per la quale è vissuta.



Con Emblema la gestualità della tessitura
apre i confini del tempo in una ricerca
ben diversa da quella di Fontana.

Non si squarcia la tela per andare oltre,
rompere i confini, guardare aldilà
della normale concezione psicovisiva.

Qui si cerca un'altra situazione
altrettanto affascinante: la trasparenza

GABRIELE BONI

1950-1970

Senza nome, 1950
terre colorate su tela detessuta
cm 95x65





Senza titolo, 1950
terre colorate su tela grezza
cm 70x100



Senza titolo, 1951
terre colorate su tela detessuta
cm 70x95



Senza titolo, 1965
terre colorate su tela detessuta
cm 180x150



Senza titolo, 1968
terre colorate su tela detessuta
cm 180x150

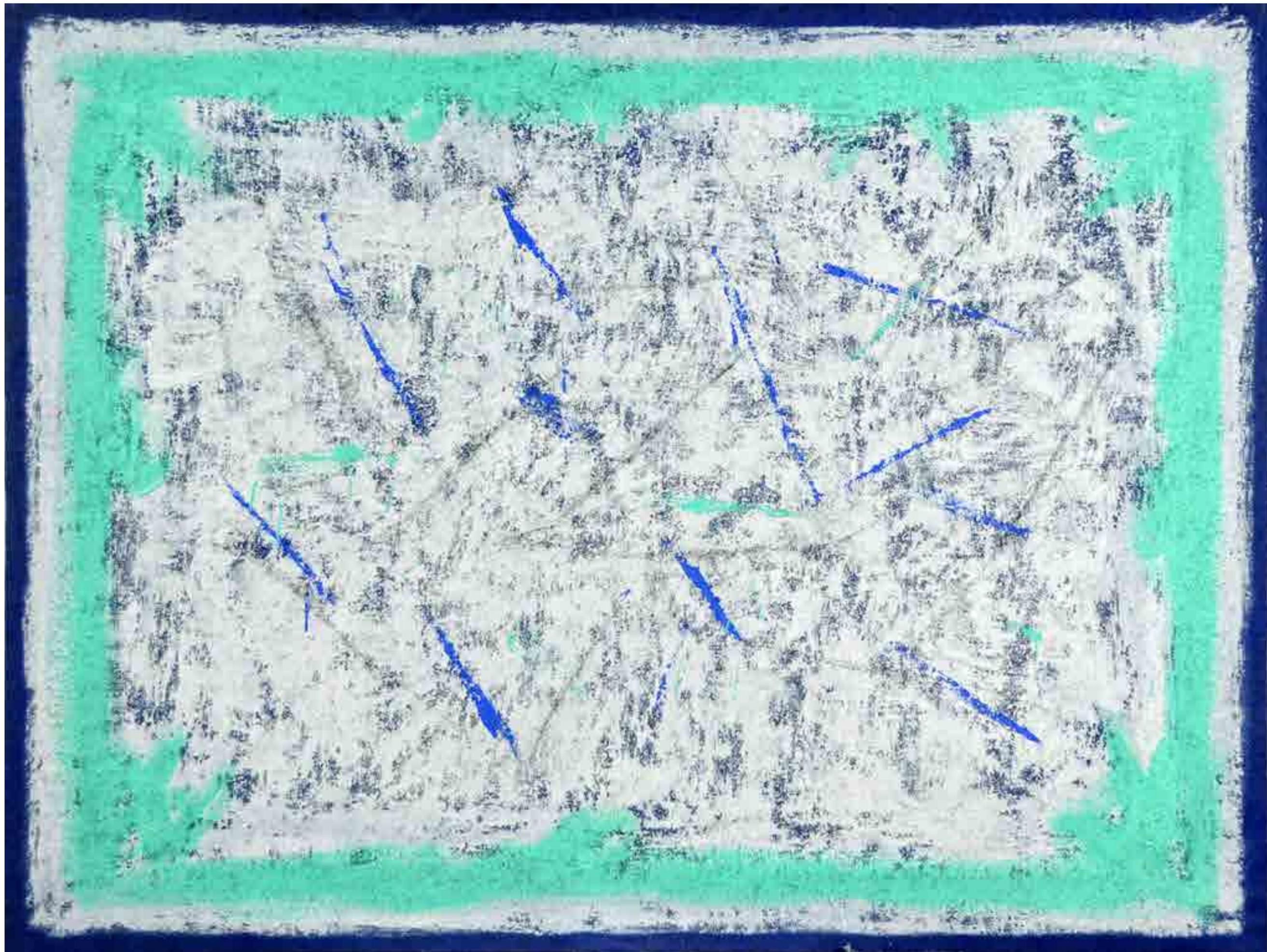


Senza titolo, 1978
terre colorate su tela detessuta
cm 40x60



Senza titolo, 1967
terre colorate su tela di iuta detessuta
cm 100x90

Senza titolo, 1969
terre colorate su tela detessuta
cm 150x200





Senza titolo, 1969
terre colorate su tela detessuta
cm 95x125



Senza titolo, 1968
terre colorate su tela detessuta
cm 80x100

Senza titolo, 1969
terre colorate su tela detessuta
cm 80x60

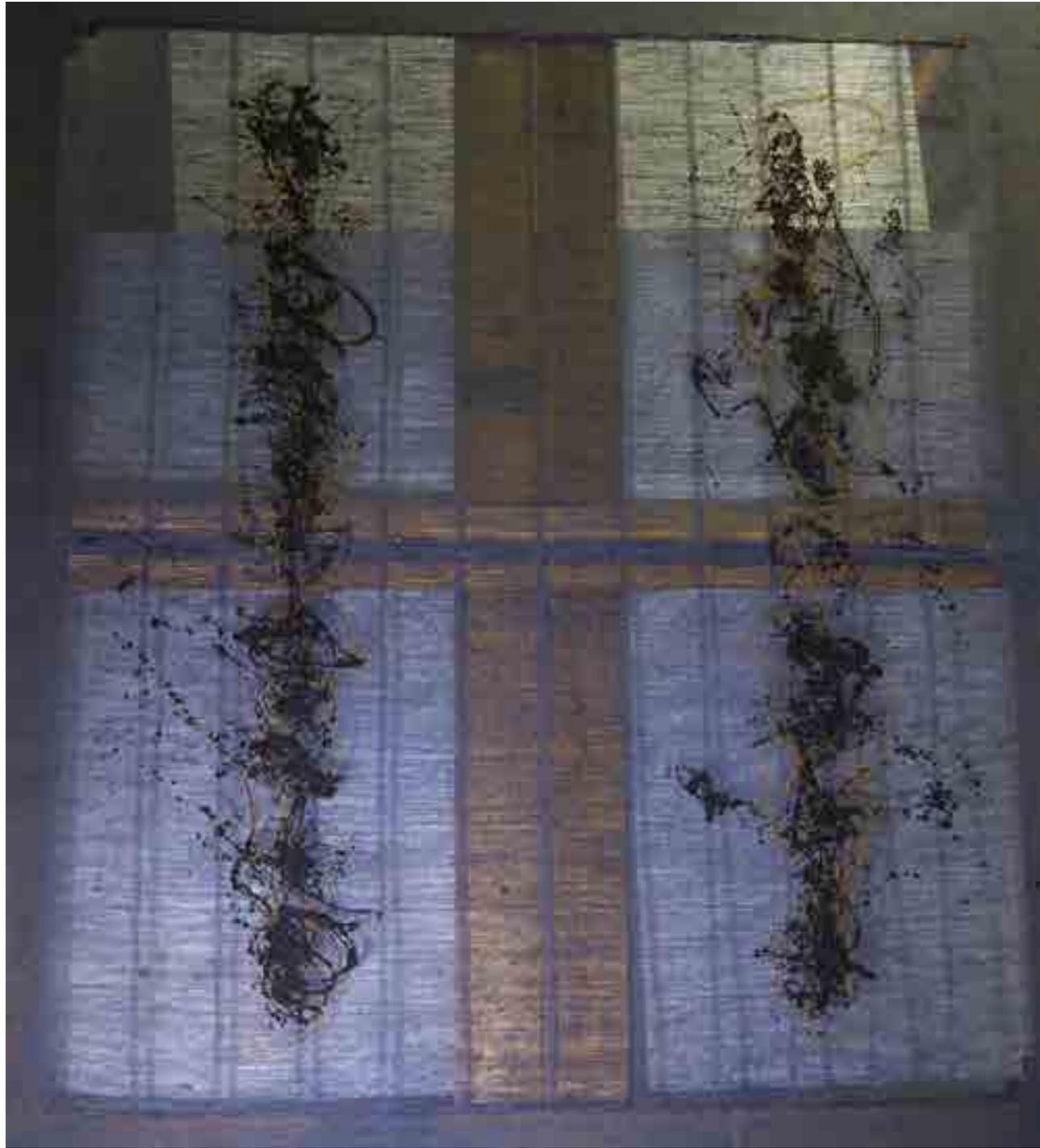




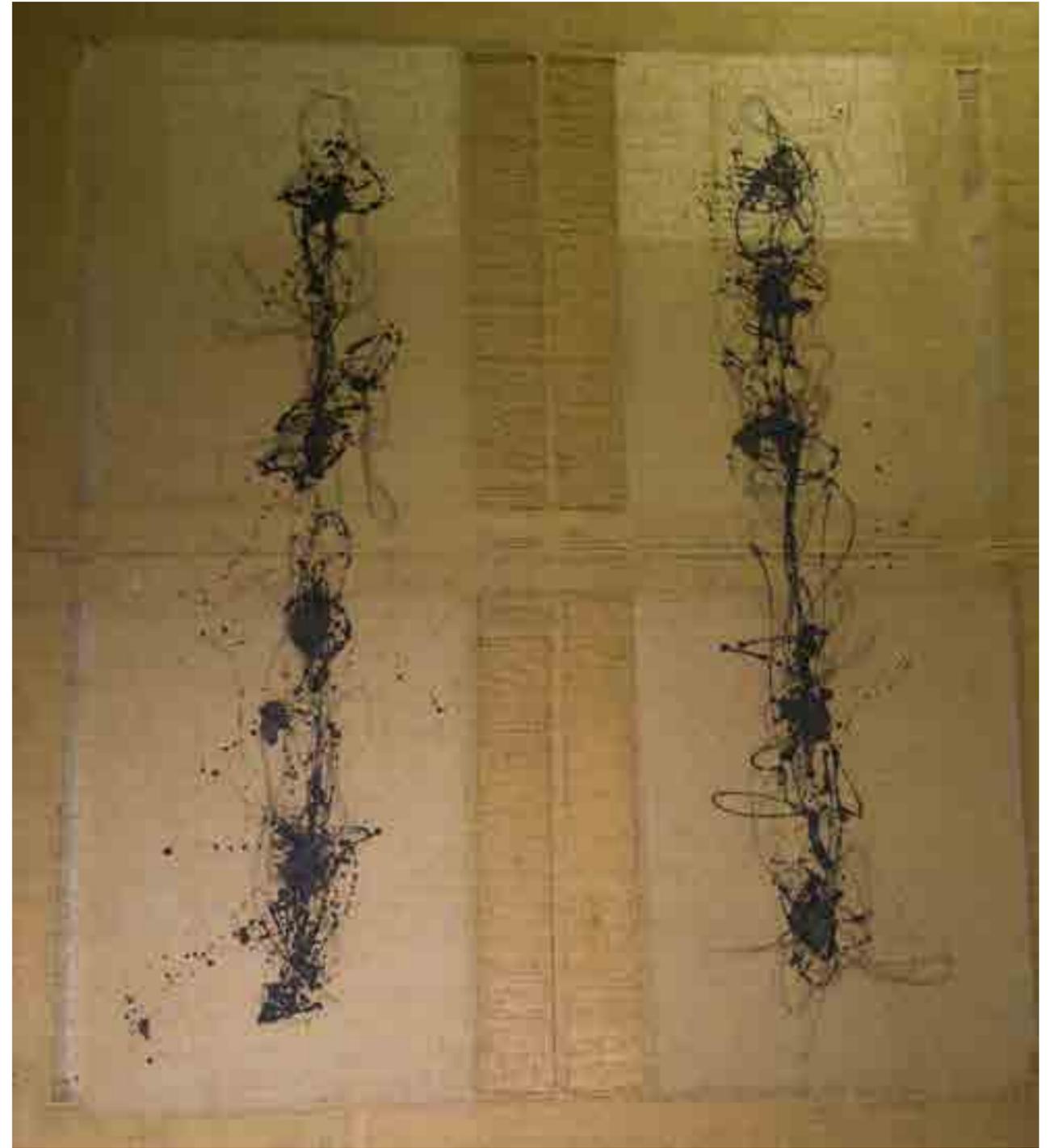
Emblema ricerca l'invisibilità in un mondo visibile,
una detessitura al posto di qualche imponente installazione
in grado di appagare solamente uno sguardo cieco.
Uno schiaffo notevole alla società dell'apparenza.
Un mondo che nella sua velata trasparenza
è in grado di scorgere un tempo che non c'è.

GABRIELE BONI

1971-2000



Senza titolo, 1973
terre colorate su tela detessuta
cm 200x180



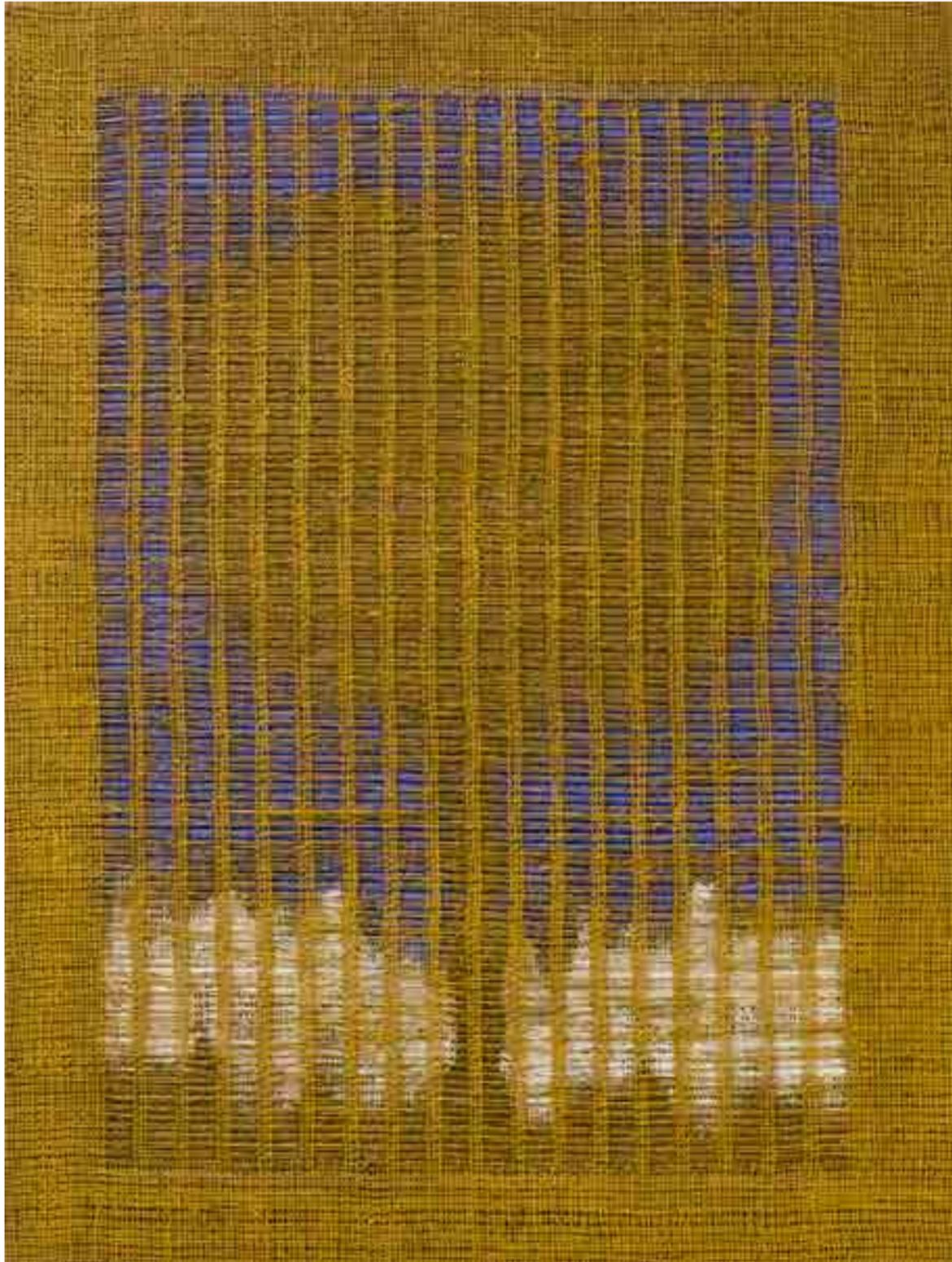
Senza titolo, 1980
terre colorate su tela detessuta
cm 200x180



Senza titolo, 1971
terre colorate su tela detessuta
cm 70x90



Senza titolo, 1978
terre colorate su tela detessuta
cm 100x90



Senza titolo, 1983
terre colorate su doppia detessitura
cm 80x60



Senza titolo, 1975
terre colorate su doppia detessitura
cm 60x50

Senza titolo, 1985
terre colorate su tela detessuta
cm 60x40





Senza titolo, 1986
terre colorate su tela detessuta
cm 200x180



Senza titolo, 1986
terre colorate su tela detessuta
cm 110x100



Senza titolo, 1985
terre colorate su tela detessuta
cm 80x60



Senza titolo, 1989
terre colorate su tela detessuta
cm 150x100

Senza titolo, 1985
terre colorate su tela detessuta
cm 130x110

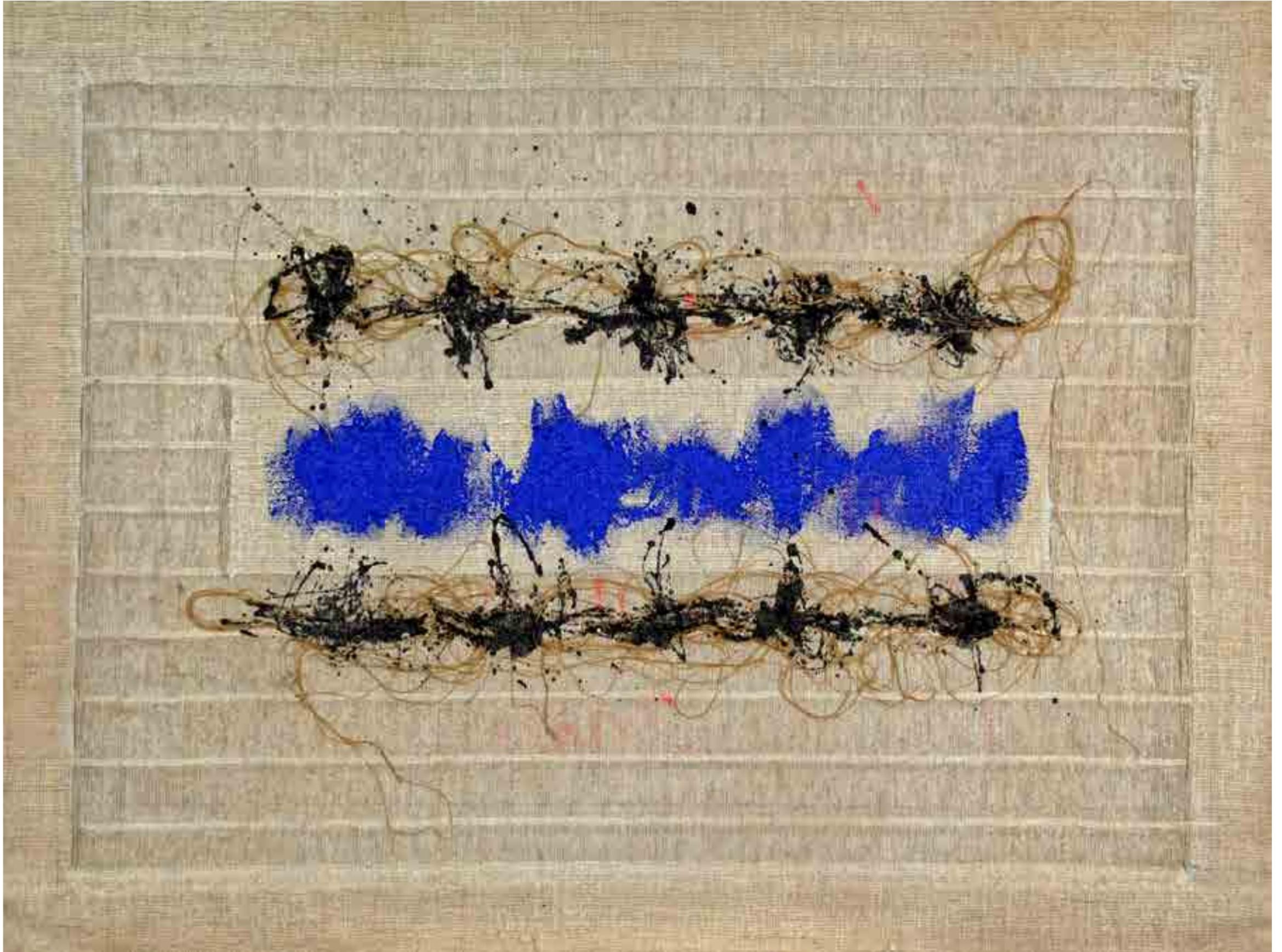




Il senso dello spazio che è dietro la tela
è una delle cose che più interessano l'artista:
si direbbe che Emblema abbia portato avanti,
alle sue estreme possibilità, le ricerche di Lucio Fontana,
che bucava e tagliava come con grandi sciabolate la tela:
ma in Fontana c'è sempre uno schermo dietro
che limita in qualche modo lo spazio.
Emblema elimina quello schermo
e lascia libera l'immaginazione...

PALMA BUCARELLI
25 marzo 1991

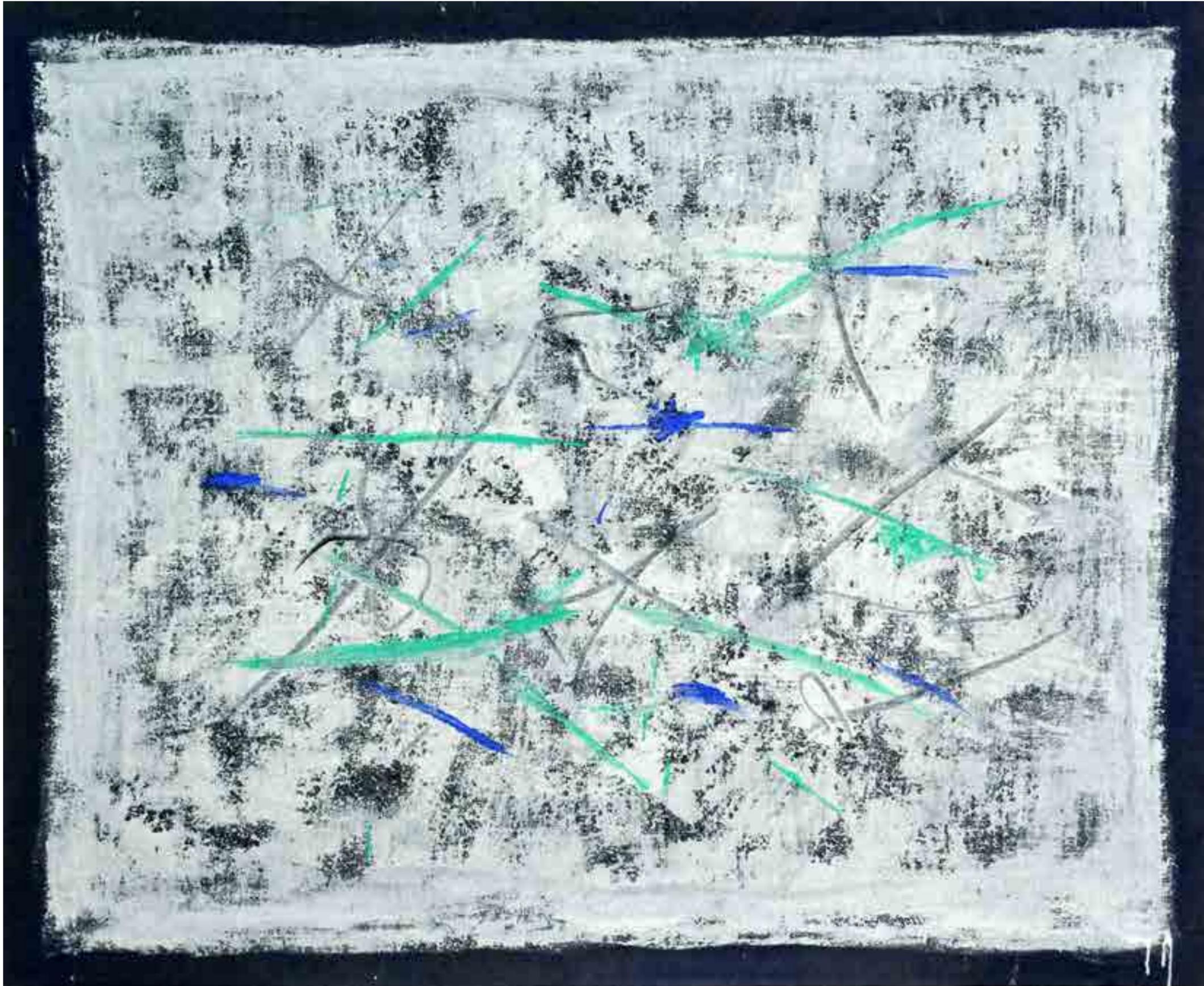
2001-2005
DETESSITURE



Senza titolo, 2004
terre colorate su tela detessuta
cm 150x200

Senza titolo, 2004
terre colorate su tela detessuta
cm 200x150

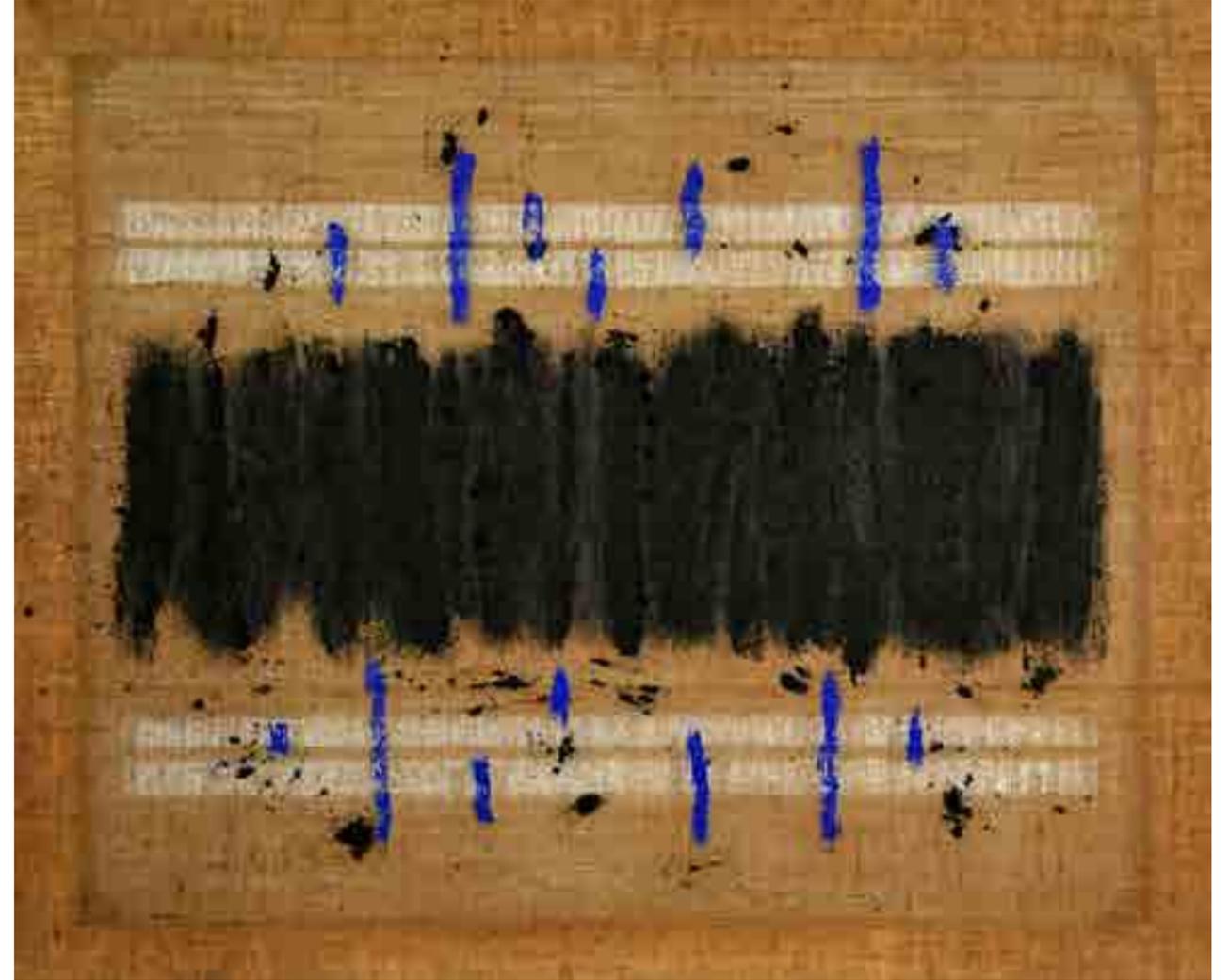




Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 130x160



Senza titolo, 2004
terre colorate su tela detessuta
cm 140x170



Senza titolo, 2004
terre colorate su tela detessuta
cm 140x170



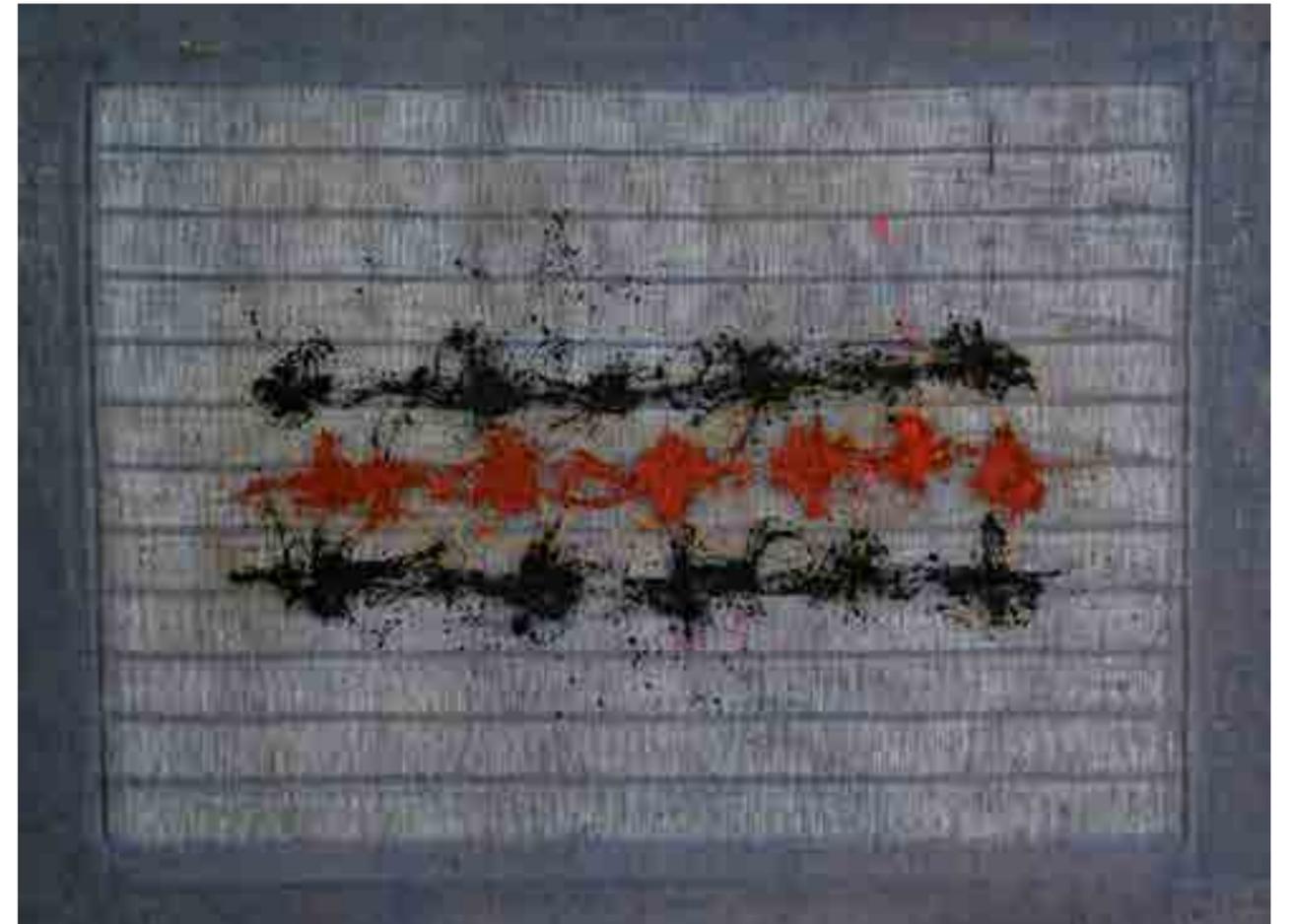
Senza titolo, 2004
terre colorate su tela detessuta
cm 140x200



Senza titolo, 2004
terre colorate su tela detessuta
cm 150x200



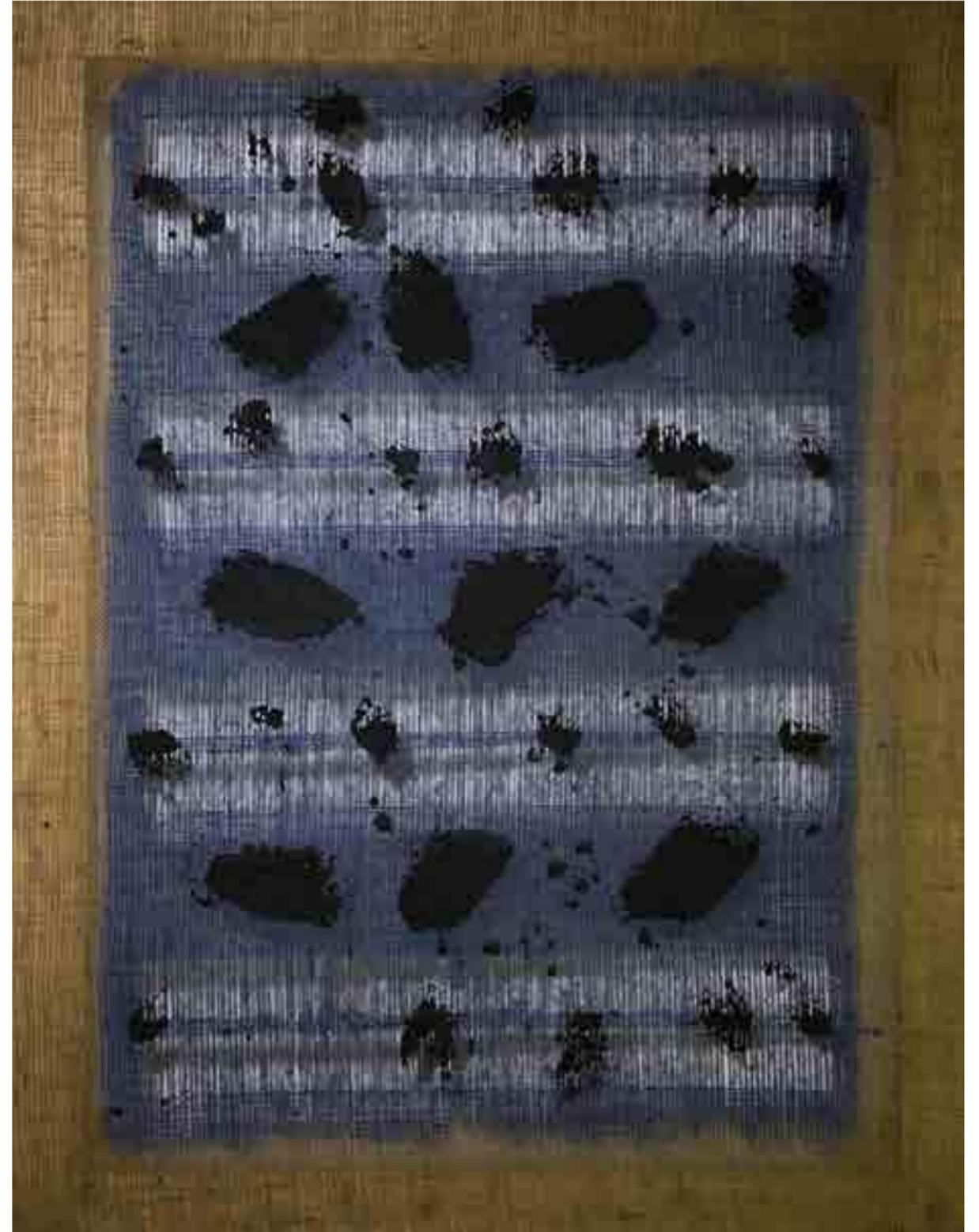
Senza titolo, 2004
terre colorate su tela detessuta
cm 140x170



Senza titolo, 2004
terre colorate su tela detessuta
cm 150x200



Senza titolo, 2004
terre colorate su tela detessuta
cm 170x140



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 130x100



Senza titolo, 2004
terre colorate su tela detessuta
cm 150x130



Senza titolo, 2004
terre colorate su tela detessuta
cm 150x130



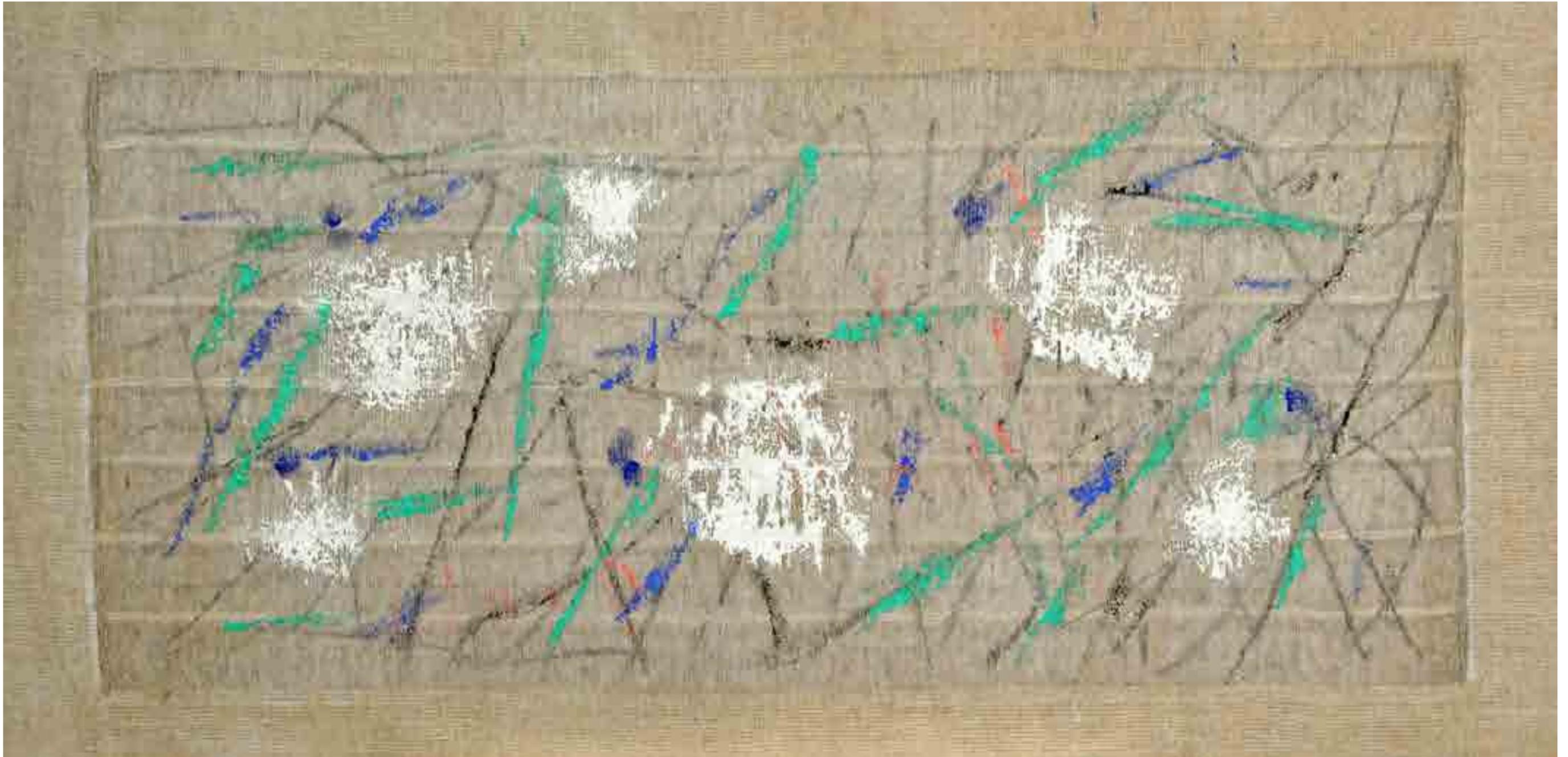
Senza titolo, 2004
terre colorate su tela detessuta
cm 140x170



Senza titolo, 2000
terre colorate su tela detessuta
cm 100x90



Senza titolo, 2004
terre colorate su tela detessuta
cm 150x130



Senza titolo, 2004
terre colorate su tela detessuta
cm 100x200

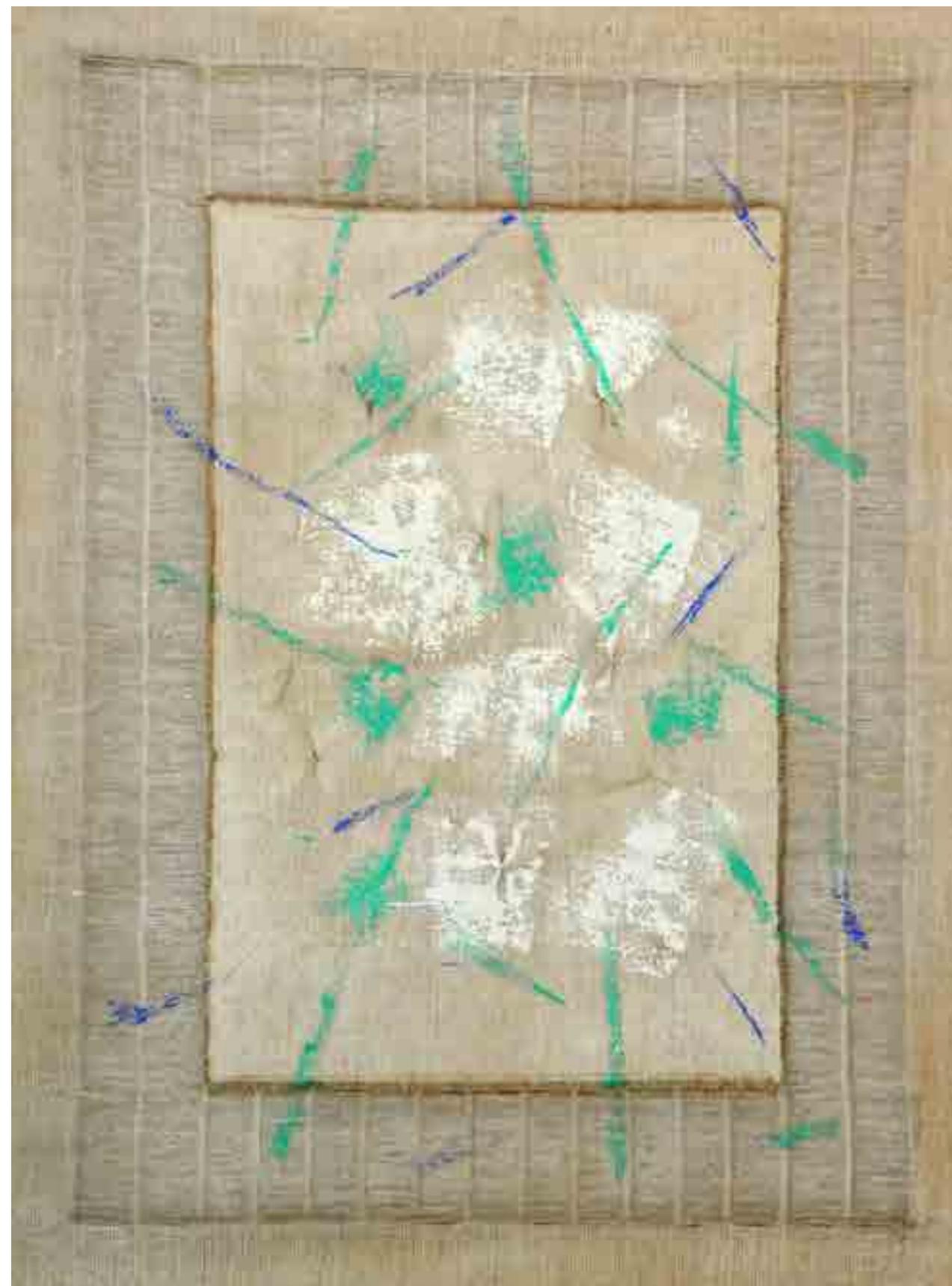


Non si può fare un discorso serio sulla pittura
seguitando a dipingere.
Il lavoro di Emblema è pittura non dipinta.
Però il discorso sulla pittura non può eludere
la presenza del colore e della luce.
Scoprendo la possibile coesistenza
tra trasparenza e opacità,
Rothko aveva raggiunto una delle posizioni
più avanzate nella ricerca moderna.
Emblema ha riaperto all'interno di quella sintesi
un processo di analisi: non tutti i quadri
sono dipinti, il quadro è ciò che si cerca attraverso
il mezzo della pittura e non significa
se non la propria esistenza oggettuale,
è simbolo di se stesso.

*GIULIO CARLO ARGAN
L'Espresso, 22 aprile 1979*

2005
CUCITURA SU TELA
DETESSUTA

Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 200x150





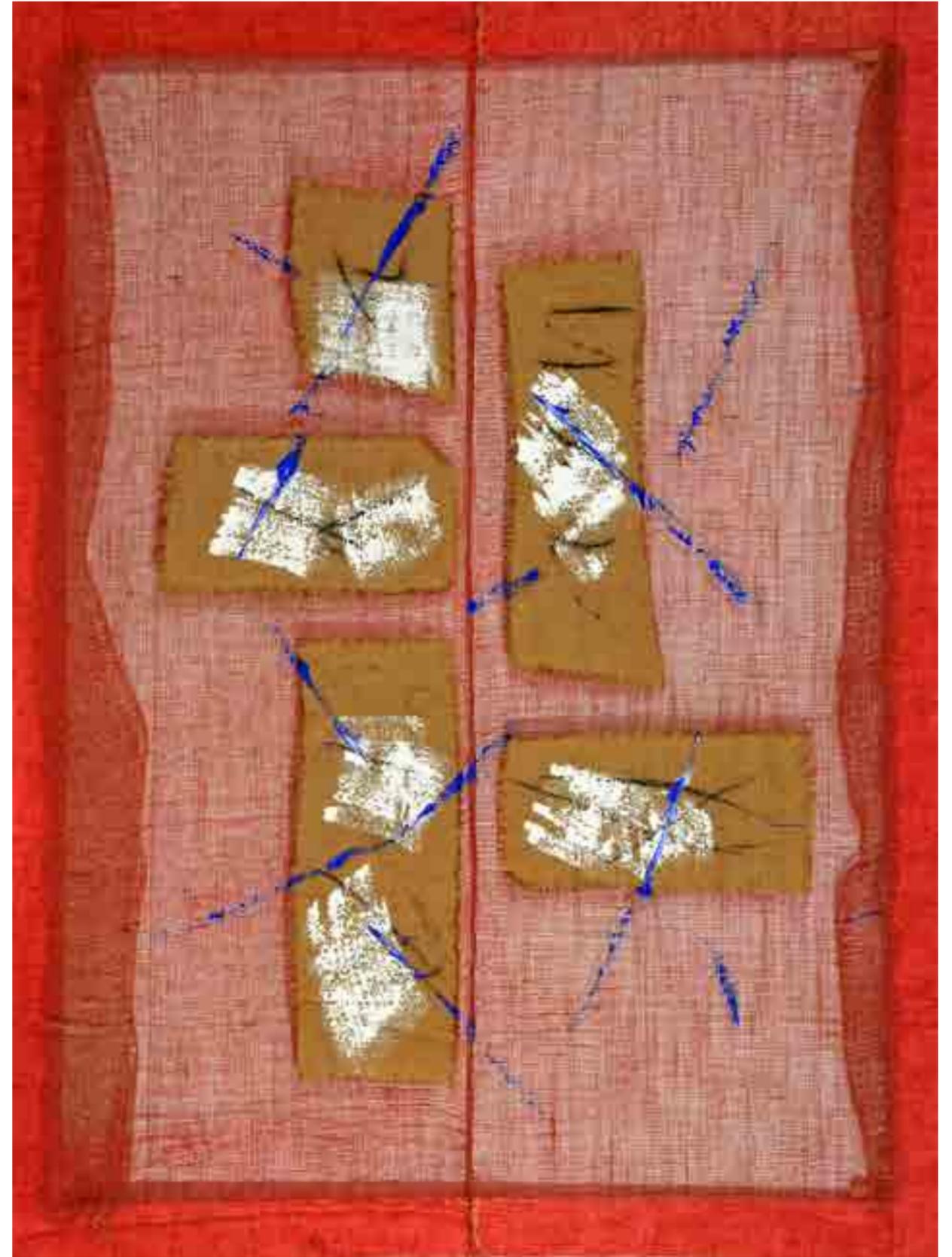
Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 140x170



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 130x160



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 130x100



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 200x150



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 70x90



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 100x130



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 70x90



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 70x90



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 170x140



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 160x130



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 170x140



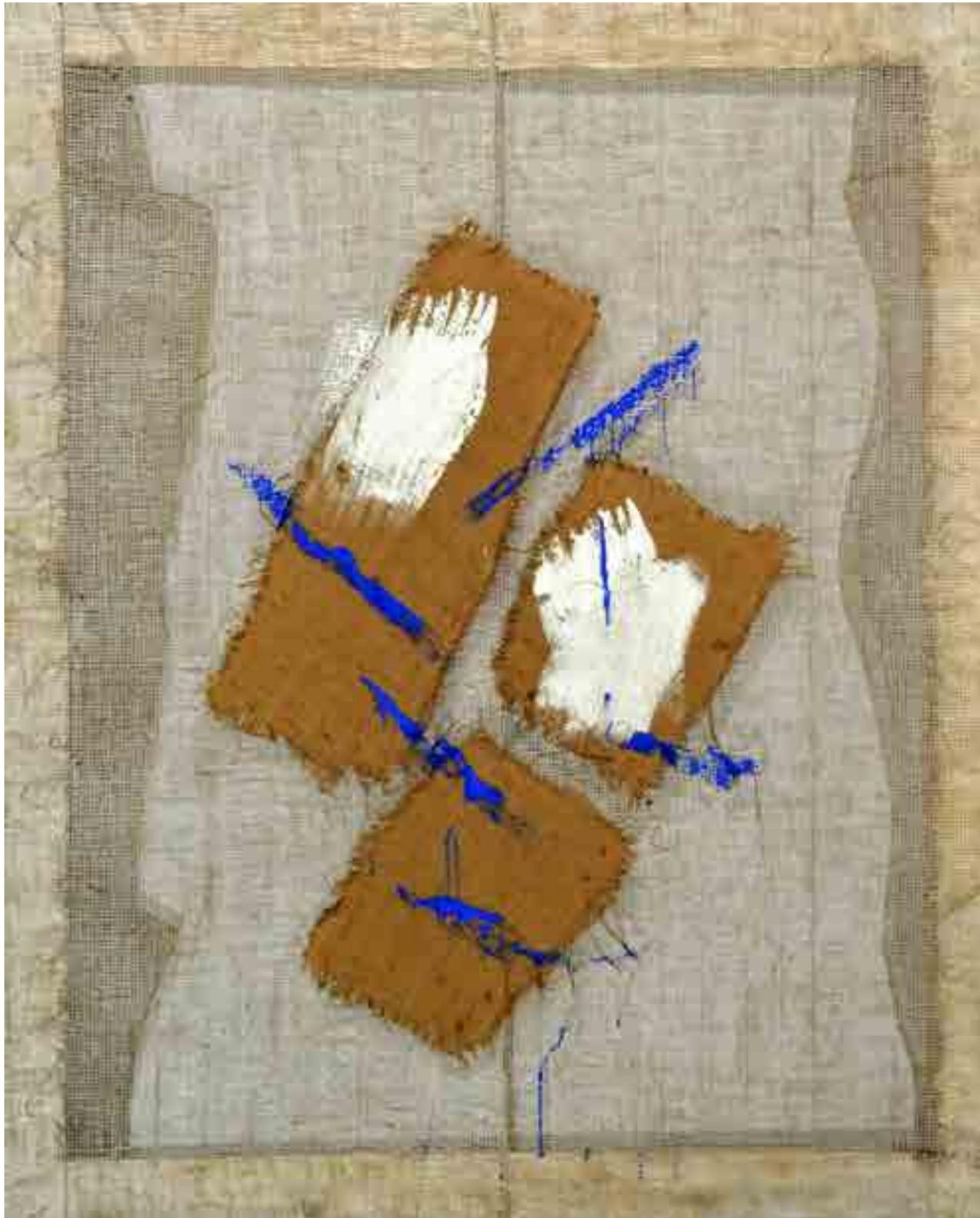
Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 200x150



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 170x140



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 200x150



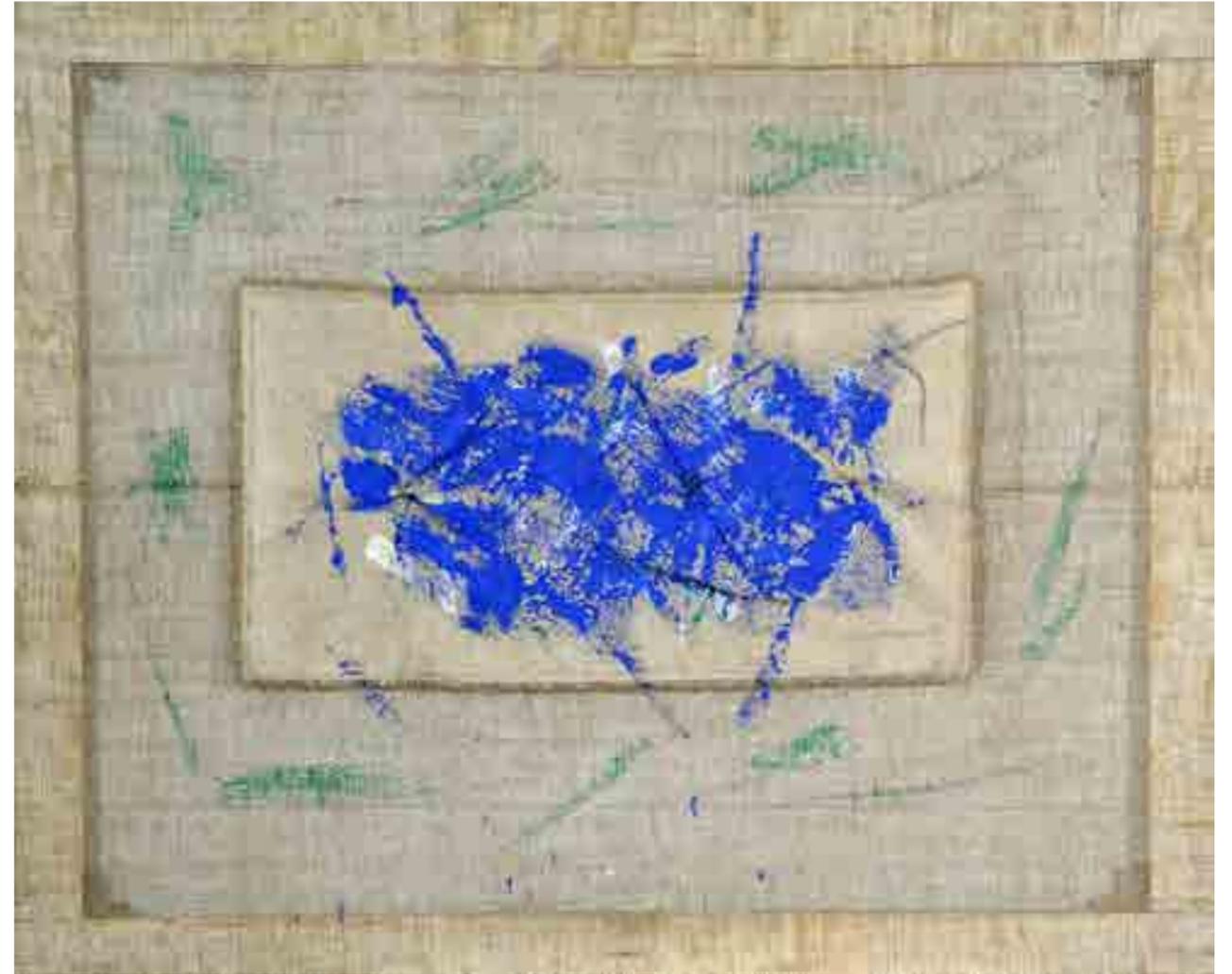
Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 160x130



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 200x150



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 100x130



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 130x160



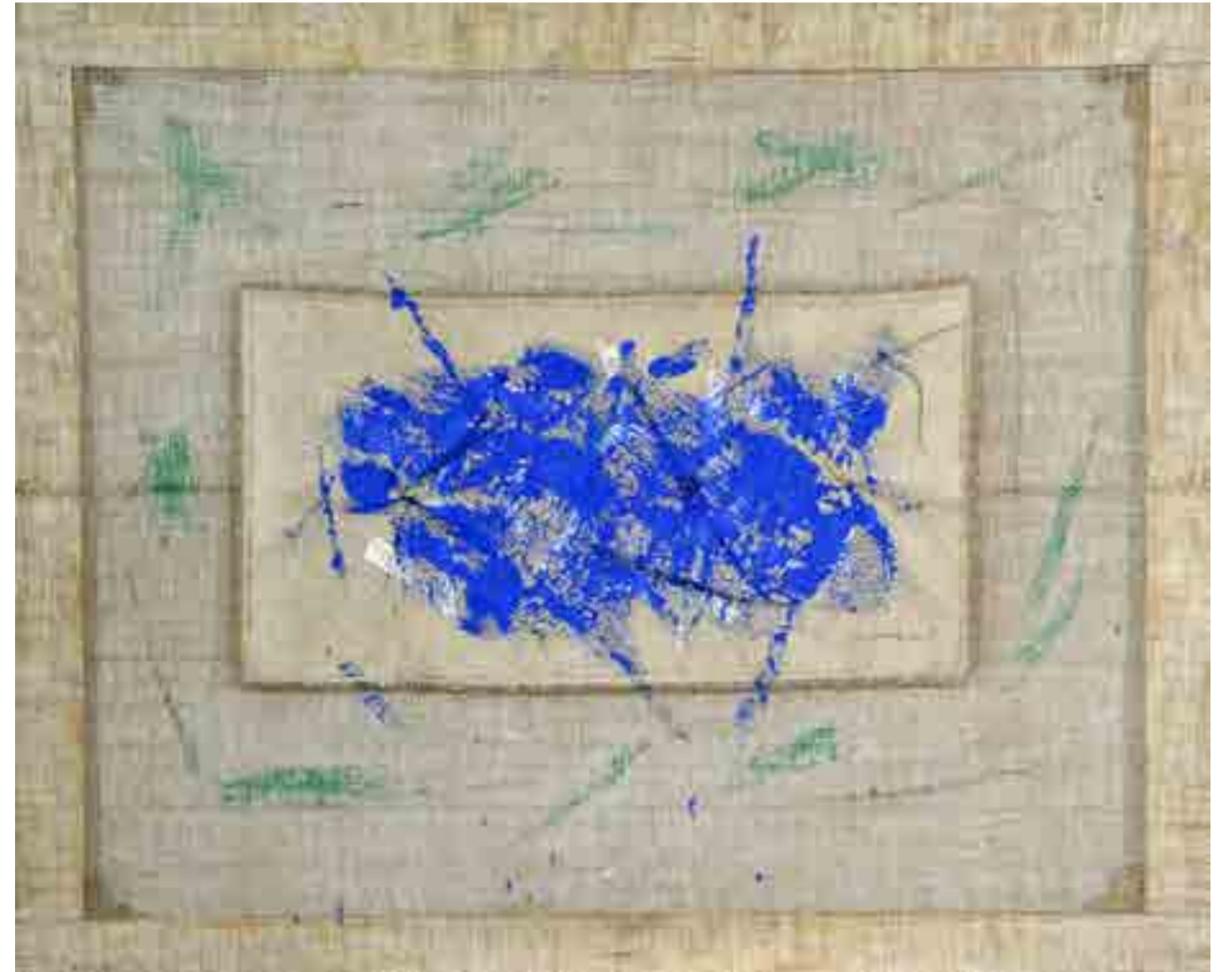
Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 130x150



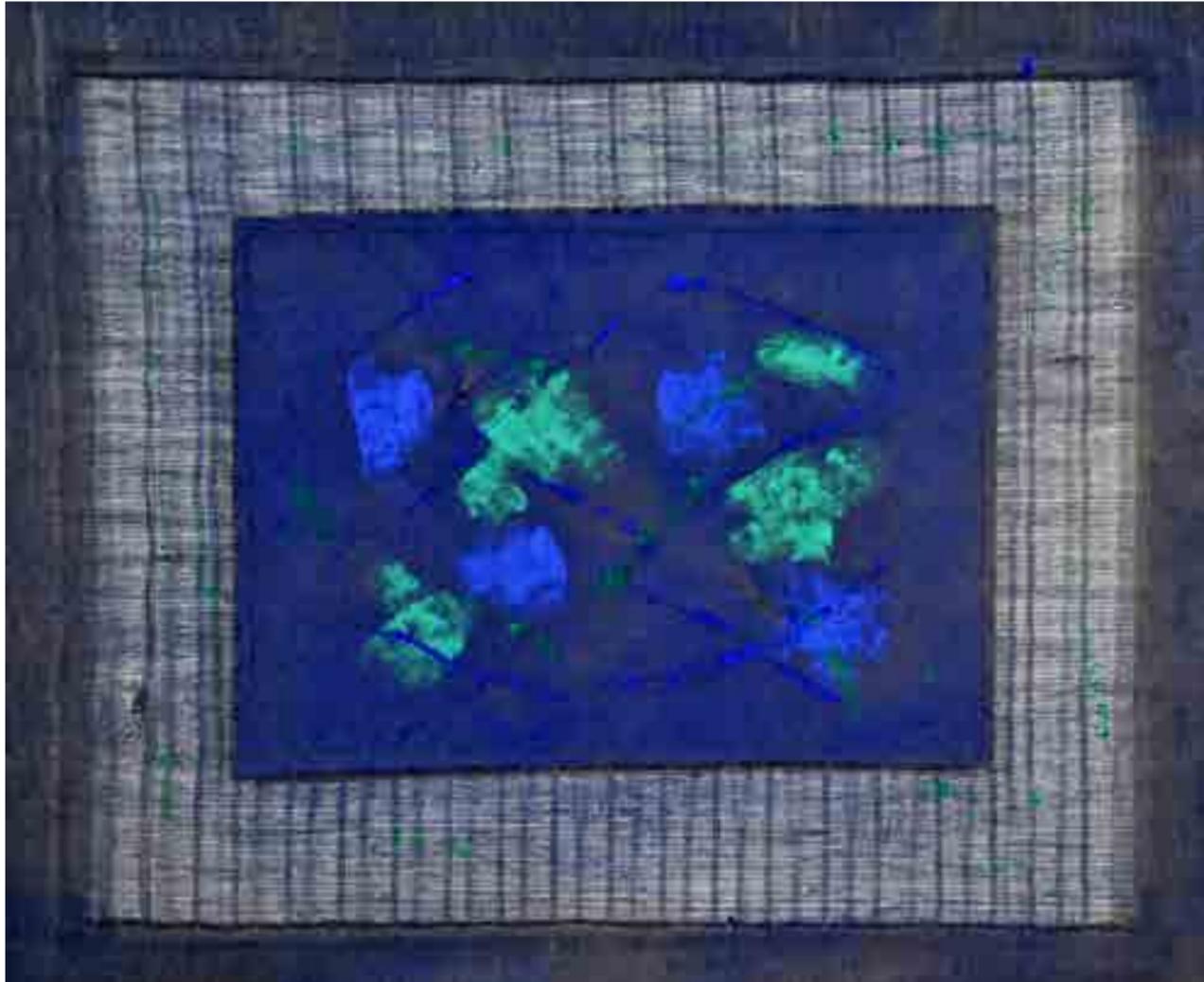
Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 130x150



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 100x130



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 130x160



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 130x160



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 140x170



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 130x150



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 130x150

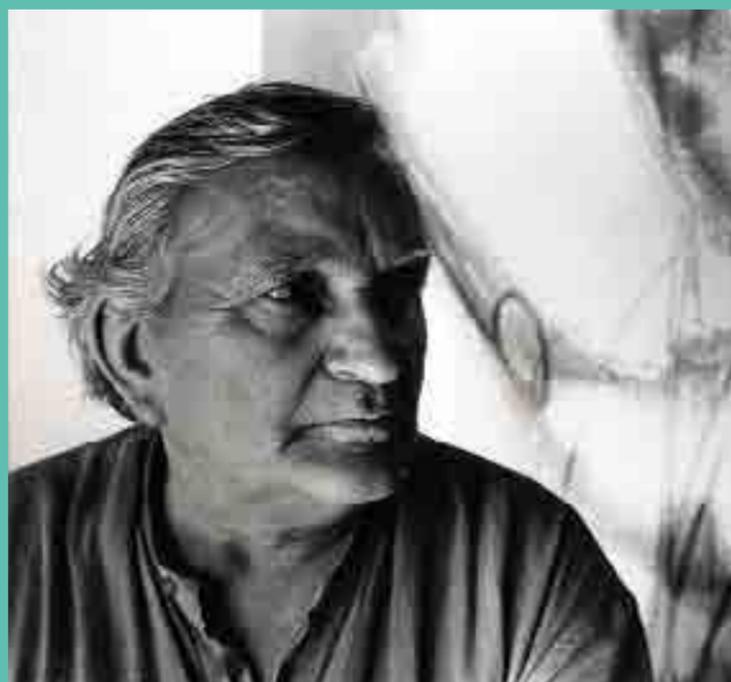


Senza titolo, 2004
terre colorate su tela detessuta
cm 70x90



Senza titolo, 2005
terre colorate su tela detessuta
cm 130x160





BIOGRAFIA

Salvatore Emblema nasce nel 1929 a Terzigno in provincia di Napoli, alle falde del Vesuvio. Ha frequentato il Liceo Artistico e l'Accademia di Belle Arti di Napoli. Fin da giovanissimo si dedica alla pittura ispirato dalla natura che lo circonda, e pronto a carpirne l'essenza: utilizza, infatti, tutti gli elementi naturali per produrre colori ed atmosfere particolari. La sua storia è caratterizzata da una serie di eventi così unici da farne il grande maestro che poi diventerà. Nel 1954 il suo amico Ugo Moretti, grande poeta e scrittore, lo presenta a Monsignor Francia, che in quegli anni era la mente dei Musei Vaticani. Questi, entusiasta delle opere di Emblema, le mostra a Papa Pacelli (Pio XII), che gli commissiona un suo ritratto. L'opera, 175x115 cm, viene pubblicata sulla copertina della "Settimana Incom" e viene acquisita dai Musei Vaticani per cinquecentomila lire. Sempre in quell'anno espone a Roma una sua opera "Capuzzella" nella famosa Galleria "La Vetrina" di Chiurazzi. Si trattava di un dipinto raffigurante una testina adorna di foglie secche eseguita con l'innovativa tecnica della "fullografia". Chi rimane folgorato dall'opera? Il mitico Rockefeller, di passaggio a Roma. Da qui inizia la storia dell'artista. Nel 1955 arriva a New York ricevuto dal magnate con tutti gli onori. Qui conosce Rothko e Pollock. Rimane affascinato dal colore trasparente ed asciutto di Rothko e con sua grande sorpresa scopre che il maestro era stato ispirato dagli affreschi di Pompei. Incredibile, ma conoscerà l'arte pompeiana proprio a New York, al Metropolitan Museum. Altro grande incontro determinante per la sua formazione artistica, sarà quello col critico d'arte Giulio Carlo Argan, che gli viene presentato a New York. Il critico apprezza subito le doti artistiche del maestro armeno e tra i due nasce un intenso rapporto di stima e collaborazione. Argan gli pone un problema che rimarrà a lungo impresso nella mente: il critico infatti, racconta ad Emblema dell'esperienza di Lucio Fontana, che taglia la tela e afferma la necessità di far diventare protagonista lo spazio tra la tela e la parete senza rompere la tela stessa. Nel 1958 torna in Italia, le sue risorse economiche sono esigue ed è per questo che per dipingere usa la tela di sacco e costruisce da se i propri telai. Emblema però è torturato dalle parole di Argan: "far vivere lo spazio dietro la tela". Ecco che l'idea geniale arriva mentre prepara l'esposizione di Torino. Sfila la tela, la "detesse", così mostra, con timore, un piccolo quadro "sfilato" ad Argan, che con sua grande sorpresa rimane entusiasta: «Emblema ce l'abbiamo fatta! Siamo riusciti a rendere partecipe di vita lo spazio dietro il quadro» e aggiunge: «Facciamoci un regalo: da adesso ci daremo del tu». Così cominciò il felice periodo pittorico della "detessitura", che unita all'unicità dei colori eviscerati direttamente dalla sua terra amata, fa di Emblema il grande maestro che conosciamo. Nel 1969 arriva un'altra grande gratificazione per l'artista: Argan gli propone la cattedra di pittura a Roma all'Accademia delle Belle Arti. Ma il pittore, schivo da ogni carica pubblica, non accetta e si ritira, anzi forse sarebbe meglio dire si rifugia a Terzigno con i suoi dipinti, la sua natura e il suo Vesuvio. Nel 1981 a Cesena, durante la mostra del maestro al "Palazzo del Ridotto", Argan sceglie dei dipinti per la Galleria degli Uffizi di Firenze, dove ancora vengono conservati. Dal 1972 al 1994 le più grandi mostre dell'artista saranno proposte nelle sedi più prestigiose delle maggiori città italiane: Roma, Milano, Torino, Firenze, Venezia, Napoli, Palermo, Cesena... Nel 1982 partecipa alla XL Biennale di Venezia e viene anche invitato ad importanti mostre all'estero: a New York, il curatore del Metropolitan Museum, Filippo Montebello, acquisisce per la raccolta cinque tele. Nello stesso anno il Museum Boymans Van Beuningen di Rotterdam espone ed acquisisce le sue opere. In seguito l'artista continua la ricerca, che ha prodotto la sua inedita e geniale esperienza poetica, nei luoghi della sua giovinezza, dove ha intuito che oltre la tela, si scoprono gli orizzonti del creato. Muore a Terzigno nel 2006. Le sue opere sono state esposte nel 2009 a Ca' Zenobio in occasione della 53. Biennale di Venezia.



