

**dovevaccadere**



IL FORD SEX



WILFORD SEX



**Enrico Savi**

**Luoghi dell'immaginario**  
**Imaginary places**

a cura di / edited by  
Flavio Arensi  
Laura Luppi

testi di / texts by  
Italo Zannier  
Flavio Albanese  
Laura Luppi

Allemandi & C.

**Enrico Savi**

**Luoghi dell'immaginario**  
**Imaginary places**

SALE, Castello Visconteo  
Spazio **dovevaccadere**  
24 ottobre / October - 10 gennaio / January  
2010



*Iniziativa / Initiative*



**Città di Legnano**

Lorenzo Vitali  
*Sindaco / Mayor*  
Maurizio Cozzi  
*Assessore alle Attività Culturali /*  
*Councillor for Cultural Activities*



Flavio Arensi  
*Direzione scientifica / Scientific director*  
Claudio Martino  
*Direzione organizzativa / Organisational director*  
Gabiella Nebuloni  
*Coordinamento / Coordination*  
Gabriele Francesco Sassone  
*Assistente curatoriale / Curator's assistant*  
Francesco Garrone  
*Settore opere grafiche / Graphic works sector*  
Monica Breda  
Doriana Cozzi  
*Segreteria / Secretary*  
Leonardo Gibelli  
Gianluigi Colombo  
Giuseppe Camerucci  
Giacchino Lomeo  
Giancarlo Romano  
*Staff / Staff*

*In copertina / Cover*

D-fense (di-constructions),  
2009.  
100x200 cm.  
(particolare / details)

*Pagine 2-3 / Page 2-3*

S.Galgano (di-constructions),  
2008.  
100x200 cm.

**OFFICINA DEL SALE**

Daniela Amato  
Flavio Arensi  
Laura Luppi  
Laura Orlandi  
Davide W. Pairone  
Gabriele Francesco Sassone  
Alberto Zanchetta

*Col patronato di / With the patronage*



**Regione Lombardia**

Roberto Formigoni  
*Presidente / President*

*Col patrocinio di / Sponsored by*



Umberto Maerna  
*Assessore alla Cultura / Councillor for Culture*

*In collaborazione con / In association with*



*Mostra a cura di / Exhibition curated by*  
Flavio Arensi, Laura Luppi

*Assistenza curatoriale / Curator's assistant*  
Gabriele Francesco Sassone

*Catalogo a cura di / Catalogue edited by*  
Laura Luppi  
Federico Rui

*Comunicazione / Communication*



CLP Relazioni Pubbliche, Milano / Milan

*Ufficio Stampa / Press Office*

Elisabetta Benetti

Città di Legnano / City of Legnano

Manuela Petrulli

Carlo Ghielmetti

CLP Relazioni Pubbliche, Milano / Milan

*Progetto grafico / Graphic design*

Studio Marabese

*Allestimento / Display*

Colombo Allestimenti

*Assicurazione / Insurance*

Reale Mutua,

agenzia di Legnano

*Crediti / Copyright*

© Città di Legnano

© SALE, Legnano

© Gli autori / The authors

(testi e opere / texts and works)

Tutte le fotografie di Enrico Savi sono stampate su carta baritata o politenata con una tiratura di tre esemplari.

[www.spaziartelegnano.com](http://www.spaziartelegnano.com)

[www.legnano.org](http://www.legnano.org)

[www.enricosavi.com](http://www.enricosavi.com)

[www.federicorui.com](http://www.federicorui.com)

*Ringraziamenti / Acknowledgements*

Alcuni (parziali) ringraziamenti, a cominciare dall'Amministrazione della città di Legnano, per l'audacia e il merito nel rivolgere attenzione, risorse ed impegno ad artisti emergenti, dedicando loro importanti mostre pubbliche come questa. Al prof. Italo Zannier, per la cortesia, la disponibilità, l'interesse e l'incoraggiamento manifestato per «questo» giovane artista. A Flavio Albanese, che mi ha gentilmente offerto la sua preziosa interpretazione (e lo ha fatto «bruciando i tempi»!). In rigoroso ordine alfabetico, ad Alessandro Busci, Marco Fantini, Andrea Mariconti, Marco Mazzoni e Marta Sesana (due «fanciullini»), Pierantonio Tanzola: artisti che mi onorano della loro amicizia, del sostegno, dei consigli e del riconoscimento. A Massimo Mangione, l'«artista della camera oscura» (alla pari con Tony «Il Dottore» D'Ambrosio, che altrimenti si offende!). A Flavio Arensi, che non ringrazio per questa mostra, ma perché crede nel mio lavoro. A Laura Luppi, che invece qui voglio ringraziare proprio per questa mostra, per i suggerimenti e l'aiuto di cui è stata prodiga. A Federico Rui, primo a manifestarmi la sua fiducia «nonostante» l'amicizia e per aver contribuito a rendere tutto questo possibile.

ENRICO SAVI

Some (partial) thanks, starting with the Legnano city council, for the boldness and merit of devoting attention, resources and effort to emerging artists by offering them important public shows like this one. To professor Italo Zannier, for the courtesy, helpfulness, interest and encouragement shown to «this» young artist. To Flavio Albanese, who kindly offered me his precious interpretation (and did so in record time!). In strictly alphabetical order, to Alessandro Busci, Marco Fantini, Andrea Mariconti, Marco Mazzoni and Marta Sesana (two «youths»), and Pierantonio Tanzola: artists who honour me with their friendship, support, advice and recognition. To Massimo Mangione, the 'camera obscura artist' (on a par with Tony «Il Dottore» D'Ambrosio, who will otherwise be offended!). To Flavio Arensi, who I do not thank for this exhibition, but because he believes in my work. To Laura Luppi, who I want to thank precisely for this exhibition, for her generous suggestions and help. To Federico Rui, the first to show his faith in me «despite» our friendship, and for having helped make this possible.

ENRICO SAVI

Per la prima volta lo Spazio dovevaccadere ospita la mostra di un giovane fotografo, Enrico Savi, riprendendo il filo di una ricerca che in anni passati avevamo sviluppato a Palazzo Leone da Perego, con le monografiche dedicata a Meyerowitz, Kertész, Chiaramonte. Anche in quelle circostanze erano la città e il suo abitante i segni entro cui muoveva l'interesse dell'artista. Enrico Savi mette in luce un terzo aspetto, un nuovo rapporto, non più studiando l'uomo nell'ambiente urbanizzato, cercando invece il confronto con la natura. La realtà di questi incontri è stravolta dalle sovrapposizioni delle immagini, degli obiettivi che si incrociano e diventano poesia visiva, interpretazione del mondo. L'esposizione delle fotografie di Savi segue quelle dedicate ai giovani Mazzoni, Albano, Sesana, più precisamente orientate rispettivamente al disegno, alla scultura, alla pittura. Si chiude così un ciclo di mostre con cui SALE presenta, al pubblico e alla critica, artisti per la prima volta impegnati in una iniziativa pubblica. Questa «prima» di Savi è accompagnata da un testo introduttivo al catalogo del professore Italo Zannier, il padre della critica fotografica italiana, e non solo, e da un saggio dell'architetto Flavio Albanese, senza dubbio una delle voci più autorevoli del giornalismo attento all'architettura e al design. Il loro intervento sottolinea ancora più incisivamente il percorso qualitativo che l'Amministrazione segue da anni nella scelta delle mostre, e fa tanto più onore vedere questi autorevoli critici e storici impegnati nella promozione delle nuove generazioni artistiche. La curatela della mostra è stata invece affidata a Laura Luppi, una giovane studiosa chiamata, insieme ad altri coetanei, a formare un'«Officina» di lavoro e ricerca critica a Legnano, in virtù della nostra predisposizione a sostenere l'impegno e l'analisi dei giovani, chiamandoli al confronto coi maestri.

**MAURIZIO COZZI**

Assessore alle Attività Culturali della Città di Legnano

The Dovevaccadere space is for the first time hosting an exhibition by a young photographer, Enrico Savi, taking up a line of research we have developed at the Palazzo Leone da Perego in past years with sole exhibitions on Meyerowitz, Kertész and Chiaramonte. The interest of these artists was focused on the city and its inhabitants. But Enrico Savi highlights a third aspect, a new relationship, no longer studying man in the urbanised environment but rather his convergence with nature. The reality of these meetings is distorted by the overlapping of the images, of the objectives that cross over and become visual poetry, an interpretation of the world. This exhibition of Savi's photographs follows those on other young artists: Mazzoni, Albano and Sesana, concentrating on drawing, sculpture and painting respectively. It thus brings to an end a cycle of exhibitions through which SALE presents the public and critics with artists involved in a public event for the first time. Savi's 'premier' is accompanied by an introductory essay in the catalogue by Prof. Italo Zanier, the father of Italian photographic criticism - and more, and a piece by the architect Flavio Albanese, undoubtedly one of the most authoritative voices in architecture and design journalism. Their contribution adds greater emphasis to the path of quality taken by this administration for years in its choice of exhibition, and it is an even greater honour to see these respected critics and historians involved in promoting the new artistic generations. The exhibition is curated by Laura Luppi, a young scholar invited to set up a 'Workshop' of critical research in Legnano, along with her contemporaries, in response to our wish to support the commitment and studies of young people, inviting them to measure themselves against the masters.

**MAURIZIO COZZI**

Councillor for Cultural Activities of Legnano



# Sommario

## Contents

- 12    Alla ricerca dell'immagine aliena  
      ITALO ZANNIER
- 14    In search of alien image  
      ITALO ZANNIER
- 16    La percezione deprogrammata  
      FLAVIO ALBANESE
- 17    Deprogrammed perception  
      FLAVIO ALBANESE
- 18    L'immaginazione come luogo della memoria  
      LAURA LUPPI
- 20    The imagination as place of memory  
      LAURA LUPPI
- 22    Catalogo / Catalogue
- 60    Apparati / Appendix

# Alla ricerca dell'immagine aliena

Italo Zannier

Non è necessario riflettere troppo a lungo, per accorgersi che, lungo la storia della fotografia, dai dagherrotipi e calotipi al digitale, si è cercato, paradossalmente, di sfuggire dal luogo comune che per convenzione epocale considera la fotografia come un «doppio» della realtà, una clonazione nel tempo e nello spazio.

Anche la *camera obscura*, poi resa «ottica», ossia dotata di una lente, sollecitò - da Daniel Barbaro («qui vi vederai le digradazioni, e i colori, e le ombre, le nubi, il tremolar delle acque, il volare degli uccelli», 1568), a William Fox Talbot (che «riflette sulla inimitabile bellezza delle immagini della pittura della natura, magiche immagini, creazioni di un momento», 1844) quasi tre secoli dopo -, l'idea di fissare tutto ciò in un'«immagine» stabile.

Dove l'immagine - che secondo Barthes «è ciò di cui noi non facciamo parte», ma potremmo anche capovolgere il concetto - era comunque già intesa suggestivamente da Epicuro come un simulacro, un'«emanazione prodotta nell'aria che ci circonda, adatta a riprodurre fedelmente le parti cave e lisce delle superfici, efflussi dei corpi solidi».

Ed Epicuro, nel profondo antico, osservava inoltre che «bisogna ritenere che siamo in grado di vedere e di pensare in virtù di qualcosa che proviene a noi dall'esterno [...], dalle cose che giungono a noi come immagini uguali a esse nel colore e nella forma, di grandezza proporzionata alla nostra vista o alla nostra mente». Alla «mente», soprattutto!

Anche la fotografia è soprattutto un prodotto della mente, che la tecnologia ha infine consentito di fissare permanentemente, rendendo vero, oltre che affascinante, un sogno primordiale.

Mediante la fotografia, come somma di una cultura congenita alimentata da quella esistenziale, «immaginiamo» la realtà fisica - quella materica, percorribile, termica, profumata [...] di cui facciamo parte - attribuendole un'identità secondo sguardi, spesso intelligenti, che intendono raccontare, e infine spiegare l'ipotesi, in effetti il sogno della stessa realtà.

Dalla sorprendente fotografia a «foro stenopeico», certamente meno nitida e comunque inquietante rispetto a quella ottenuta con un obiettivo (immagini «esenti da deformazioni», con «una prospettiva la più perfetta» e con una «nitidezza uguale nei diversi piani del soggetto», scriveva Namias all'inizio del Novecento), giungendo e attraversando il lungo periodo del *pictorialism*, a cavallo dei due secoli scorsi, l'avventura di questo genere di immagine grafica ha teso sempre a fuggire dal ricatto della sua «obbiettività», per inoltrarsi in nuovi, e più aristocratici, orizzonti d'immagine, addirittura per costruire una realtà altrimenti sconosciuta, che pure esiste nella nostra inesauribile fantasia.

Le tecniche del Pittorialismo, dall'ottica *floù*, alla materia quasi tattile di «gomme» e «olii bicromatati», e «bromolii» e «resinotipie» e «autochromie granulose»...; tutto ciò in nome di una fotografia che fuggiva da se stessa, verso altre ipotesi di creatività. Ogni apparecchio, ogni emulsione, consente immagini «diverse», coerenti con il progetto del fotografo, della sua «mente», che compie le scelte - dal soggetto all'immagine -, quando questa «mente» non è addirittura l'industria (si legga Franco Vaccari) con il suo business, a imporre via via gli strumenti che coinvolgono il nostro «inconscio tecnologico».

La curiosità (spesso un'esigenza!) del fotografo-autore induce a scegliere, a privilegiare la tecnologia più adatta, nella ricerca di un «mediatore della realtà»; quindi la scelta dell'apparecchio, dell'obiettivo, dell'emulsione fotosensibile, del supporto

dell'immagine..., che possono concedere di fissare in modo soggettivo la cosiddetta realtà, e quella in immagine sarà l'unica «reale» realtà, mentre la realtà-vera, quale intende la banal-fotografia, rimane una pura convenzione, in effetti un'ipocrisia.

Anche i «difetti» di un apparecchio, anzi proprio questi - se si conoscono e si comprendono nel loro potenziale espressivo -, consentono di registrare e trasmettere immagini «nuove», oltre la normale massificazione, dalla quale fuggire.

Ed è lì che alcuni, come Enrico Savi, cercano di esprimere il loro mondo, la personale visione concettuale, che può sembrare magica, se confrontata con la banalità quotidiana del *medium* fotografico; che per retorica si propone nello slogan generico - un'invettiva per la fotografia, intesa come stupidamente «vera» -, che afferma metaforicamente: «ha fotografato la situazione».

Un gruppo di fotografi Usa da parecchi anni hanno istituito uno specifico, elitario club, che si riferisce all'uso di un curioso apparecchio giapponese anni cinquanta, tutto di plastica, compreso l'obiettivo, del quale allora giunsero in California circa 120 esemplari, la gran parte tuttora conservati e utilizzati. Il fotografo americano Eric Lindbloom ha fotografato l'Arno a Firenze, nei suoi dettagli d'acqua e di marmi, tutti «sfocati», come gli ha consentito questo «pessimo» strumento («Diana»), con incantevole risultato. Snobismo a parte, il fascino di quelle immagini è tuttora vivo nel mio ricordo e quel risultato iconografico sarebbe stato impossibile con un altro apparecchio, specialmente se superaccessoriato.

E così ricordo il lavoro di Mario Cresci, negli anni in cui era allievo al Corso di Design di Venezia. Possedeva una modestissima, assai economica reflex 6 x 6 fabbricata in Russia, la «Lubitel», che aveva il «difetto» di sfocare terribilmente verso i bordi, lasciando nitida solo la parte centrale. Ma Cresci la utilizzò comunque, con astuzie e accorgimenti intelligenti, ottenendo ciò che infine voleva, ossia immagini personali, altrimenti impossibili, probabilmente, anche con una prestigiosa «Rolleiflex».

E così Paolo Gioli, con le sue incredibili, sofisticate scatole stenopeiche (ha, tra l'altro, trasformato la mano chiusa a pugno in un apparecchio e persino una «michetta» milanese, praticando un forellino che porta la luce a un frammento fotosensibile nascosto all'interno tra la mollica... Oppure fotografando con un «colapasta» dai cento fori ulteriormente rimpiccioliti, ottenendo uno strumento stenopeico «multiplo»..., e così via).

E così ora l'immaginifico Enrico Savi, con i suoi paesaggi disegnati con una macchina fotografica di plastica, la «Holga», attraverso la quale, dice Savi, «senza alcun tipo di post-produzione, raggiunge degli effetti di sovrimpressioni di più immagini sul fotogramma, plasmando la realtà apparente, quasi "sfondando" la bidimensionalità dell'opera riportata su carta fotografica, alla ricerca di diverse prospettive e angolazioni del medesimo soggetto».

Tutto ciò potrebbe interessare poco, salvo la curiosità tecnica, se non ci fossero queste convincenti immagini, le uniche «parole» che contano.

Immagini eccezionalmente suggestive nella loro fantasmagoria, specialmente quando propongono paesaggi che sembrano luoghi di un Eden altrimenti sconosciuto, ossia di un luogo che Savi ha inventato, al di là della tradizionale convenzione fotografica - l'«obiettività realistica» del tutto a fuoco e istantaneamente -, qui felicemente vissuta e proposta in una versione magica, oltre che aliena.

# In search of the alien image

Italo Zannier

It doesn't take much effort to notice that, throughout the history of photography, from daguerreotype to calotype and digital, an effort has been paradoxically made to escape the commonplace that photography is a double of reality, a clone in time and space.

The *camera obscura*, then made optical, or fitted with a lens, also encouraged the idea of fixing all this in a stable image, from Daniel Barbaro ("here you will see deformations, colours, shadows, clouds, the shimmering of water, the flight of birds", 1568) to William Fox Talbot almost three centuries later (that "reflects on the inimitable beauty of the images of nature painting, magical images, creations of a moment", 1844).

The image, which according to Barthes "is that of which we are not part" - though we may also overturn the concept - was in any case already evocatively understood by Epicurus as a simulacrum, an "emanation produced in the air that surrounds us, suited to faithfully reproducing the curved and flat parts of surfaces, effusions of solid bodies".

And Epicurus, in extreme antiquity, also observed that "one must consider that we are able to see and think because of something that comes to us from outside [...], by the things that come to us as images the same as them in colour and form, of a size in proportion to our sight or to our mind".

To the mind, especially!

Photography is also mainly a product of the mind, which technology has finally allowed to fix permanently, making a primordial dream not only true but also fascinating.

Through photography, as the sum of a congenial culture nourished by an existential one, we imagine physical, material reality as accessible, warm, perfumed [...] of which we are part, attributing it an identity according to often intelligent looks that are intended to recount and finally explain the hypothesis, in effect the dream of the same reality.

The story of this kind of graphic image has always tended to escape the blackmail of its "objectivity", to advance into new and more refined horizons of the image, even to construct an otherwise unknown reality, which exists in any case in our inexhaustible imagination - from the surprising "pinhole" photograph, certainly less sharp and anyway disturbing compared to that obtained with a lens (images "free of distortions", with "the most perfect perspective" and with a "same clarity for the different planes of the subject", wrote Namias at the beginning of the twentieth century) - reaching and crossing through the long period of Pictorialism at the turn of the last century.

The techniques of Pictorialism, ranging from the optical blur to the almost tactile material of gums and dichromatic oils, bromoils, resinotypes and granular autochromes, were all in the name of a photography fleeing itself in search of other ideas of creativity. Every camera, every emulsion, allows "different" images that are consistent with the project, the mind of the photographer, who makes choices, from the subject to the image - when this 'mind' is not actually industry (read Franco Vaccari) with its business, which gradually imposes the tools that involve our "technological unconscious".

The curiosity (often a need!) of the artist-photographer leads him to favour the most suitable technology for mediating reality.

He therefore chooses the camera, lens, emulsion and image support that can allow so-called reality to be subjectively fixed, and the one in the picture will be the only "real" reality, while the true-reality, as meant by the everyday photograph, remains a pure convention, in effect a hypocrisy.

The 'defects' of a camera, or rather precisely these, if they are known and understood in their expressive potential, also allow new images to be taken and transmitted, beyond the normal massification, which is to be avoided.

And it is here that some, like Enrico Savi, try to express their world, their personal conceptual vision. This may seem magical if compared to the everyday banality of the photographic *medium*, rhetorically proposed in the generic slogan that it "has photographed the situation", which is an abuse of the photograph, stupidly intended as "real".

A group of American photographers some years ago formed a specific, elite club, which uses a strange Japanese camera from the 1950s that is entirely plastic, including the lens, and of which about 120 examples arrived in California, most still kept and used. The American photographer Eric Lindbloom photographed the Arno in Florence, in all its detail of water and marble, all "unfocused", as this "terrible" camera (Diana) allowed him, with delightful results. Snobbery apart, the charm of those images is still alive in my memory, and that iconographic result would have been impossible with any other camera, especially if fitted with all the gadgets.

I remember the work of Mario Cresci in the same way, when he was a student at the Design Course in Venice. He had a very modest, fairly cheap, 6 x 6 reflex made in Russia, a Lubitel, which had the 'defect' of going badly out of focus toward the edges, leaving only the central part clear. But Cresci used it anyway, shrewdly and intelligently, obtaining that which in the end he wanted: or personal images that would probably have been otherwise impossible, even with a prestigious Rolleiflex.

And Paolo Gioli, too, with his incredible, sophisticated, pinhole boxes (he has also turned his hand clenched into a fist into a camera, and even a Milanese bread roll, making a little hole that takes the light to a light-sensitive fragment inside among the bread; or photographed from the hundreds of holes of a colander made even smaller, obtaining a 'multiple' pinhole camera, and so on).

And now also the highly imaginative Enrico Savi, with his landscapes designed with a plastic camera, the Holga, through which, he says, "he achieves effects of superimposing several images onto the photo without any kind of post-production, moulding the apparent reality, almost 'bursting through' the two-dimensional nature of the work printed on photographic paper, in search of different perspectives and angles of the same subject".

All this could be of little interest, apart from its technical curiosity, if it were not for these convincing pictures, the only "words" that count.

They are exceptionally evocative images in their phantasmagoria, especially those of landscapes that seem places in an otherwise unknown Eden, or one that Savi has invented. They go beyond traditional photographic convention, the 'realistic objectivity' of everything instantly in focus, to happily experience it and present it rather in a magical, as well as alien, version.

# La percezione deprogrammata

Flavio Albanese

*Il fattore determinante è il grado con cui il mio intervento può trasformare la struttura in un atto comunicativo.*

Gordon Matta Clark

La composizione fotografica di Enrico Savi racchiude frammenti e visioni di pratiche artistiche eterogenee: naturalmente, la fotografia. Ma anche la pittura, il collage, l'architettura, il cinema, la poesia.

La de-costruzione dell'immagine attuata da Savi procede per sovrapposizione di frammenti diversi che, in sé significanti come parte di un tutto mancante, si posizionano tra il centro e il bordo delle cose, diventando il punto geodesico sul quale la realtà frammentata può ri-costruirsi come un altro intero, come un intero possibile.

Cosa è messo in discussione?

Il punto di vista unico, la metafisica della prospettiva, il metodo della visione totale, la pretesa che l'immagine - quale essa sia, pittorica, fotografica, cinematografica - possa risolvere, saturandolo, l'immaginario.

Ma tra realtà dell'immagine e immagine della realtà passa il nodo scorsoio che percorre il lavoro sulla visione curato da Savi.

La fenomenologia ci insegna che l'immagine (*eidos*) è ciò che si dà in un solo colpo nella sua evidenza, a differenza della percezione che esercita lo sguardo da prospettive mutevoli e potenzialmente infinite.

È possibile dare forma all'infinità? Sicuramente non lo è.

Quello che ci mostra Savi con le sue sovrapposizioni e i suoi cortocircuiti visivi non sono tanto idealizzazioni di un infinito che, messo in cornice e dotato di limiti, diventerebbe automaticamente un «cattivo infinito».

Nelle opere di Savi l'infinito traspare piuttosto «sottobordo», come ideale regolativo, come potenziale combinatorio del frammento che, nella sua libera flottazione rispetto a un intero assente, è capace di produrre interi immaginifici, prospettive impossibili, reali irrealità.

In questo, le immagini di Savi sono più fedeli di quanto sembri all'etimo originario di «de-costruzione»: non solo «allontanarsi da-» la costruzione ma soprattutto: «a partire da-» la costruzione comunicando, con un atto di pensiero bidimensionale fissato su pellicola, lo scarto tra quello che è già presente nella visione e quello che può ancora essere presentato.

Che la visione sia il risultato di costruzioni fisiologiche e culturali, questo ormai appartiene oggi all'archivio dei fatti, e non esistono ulteriori spazi di riflessione.

Quello che rimane da mostrare, ancora, è la possibilità di partire dai finiti esistenti per pensare e immaginare finiti non ancora esistenti.

# Deprogrammed perception

Flavio Albanese

*The decisive factor is the degree to which my intervention can change the structure in a communicative act.*

Gordon Matta Clark

Enrico Savi's photographic composition contains fragments and visions of different artistic practices: photography, of course, but also painting, collage, architecture, cinema and poetry.

Savi's deconstruction of the image proceeds by the overlapping of different fragments that, in themselves significant as part of a missing whole, are positioned between the centre and the edge of things, becoming the geodesic point on which the fragmented reality can be reconstructed as another whole, a possible whole.

What is put into question?

The single point of view, the metaphysics of perspective, the method of total vision, the claim that the image, whether it be pictorial, photographic or cinematographic, can unravel the imagination, saturating it.

But between reality of image and image of reality there is a slip knot that runs through Savi's work on vision.

Phenomenology teaches that the image (*eidōs*) is that which is given in a single stroke in its obviousness, unlike perception, which exercises the look with changing and potentially infinite perspectives.

Is it possible to give form to infinity? It certainly is not.

The thing that Savi shows us with his overlays and his visual short-circuits is not so much an idealisation of an infinite that, framed and fitted with edges, would automatically become a "poor infinite". In his work the infinite emerges rather "alongside", as a regulating ideal, as a combining potential of the fragment that, in its free floatation away from an absent whole, is capable of producing highly imaginative wholes, impossible perspectives, real unrealities.

In this sense, Savi's images are more faithful than they seem to the original etymon of "deconstruction": not only "moving away from - the construction", but especially "starting from - the construction", communicating the leftover between that which is already present in vision and that which may still be presented, with an act of two-dimensional thought fixed on film.

The idea that vision is the result of physiological and cultural constructions now belongs to the archive of facts, and there is no further room for reflection.

What still remains to be shown is the possibility of starting from existing finites to think up and imagine finites that do not yet exist.

# L'immaginazione come luogo della memoria

Laura Luppi

Un viaggio, un luogo e un attimo vissuto vengono interpretati da Enrico Savi grazie a una macchina fotografica interamente di plastica, Holga, che restituisce all'osservatore le potenzialità immaginative di un artista alle prese con una realtà in continua metamorfosi. I concetti di tempo e spazio assoluti ricevono un altro attacco critico dalla presa d'atto della mutabilità di un ente catturato dall'occhio umano, che sintetizza, concentra e concretizza il senso ultimo di una configurazione mai omogenea. Dalla relatività dei punti di vista coi quali è possibile approcciarsi alla fisicità del mondo sensibile, si giunge all'individuazione di un paesaggio, un cantiere o un monumento nelle sue instabili condizioni intuitive. Non è l'intenzione cronistico-descrittiva a muovere la sperimentazione di Savi, ma una ricerca che non si distanzia dalla strada percorsa dal Cubismo di Braque, Picasso e Derain, che indagava l'oggettività non nel suo aspetto razionalizzato, ma nelle infinite sfumature con le quali la mente è in grado di percepirne l'apparenza. Così non è un particolare lato della scena a interessare l'artista nella riproduzione di un'immagine, ma la totalità dei piani e delle forme che, disgregate e riaccostate tra loro secondo un ordine personale, le sanciscono una rinnovata veste estetica. La sfera empirica diviene terra fertile per nuove creazioni che non annullano, ma riabilitano la versatilità di un panorama dagli eterogenei connotati. Le visioni surrealiste ottenute con le tecniche della multiesposizione e della sovrimpressioni di più scene sullo stesso fotogramma, rimandano a tematiche futuriste che, cavalcando il mito della velocità e del progresso, riaffermano la centralità di un intento comune: «Per far vivere lo spettatore al centro del quadro, bisogna che il quadro sia la sintesi di quello che si ricorda e quello che si vede». Il cervello ha infatti il potere di sezionare e limitare la facoltà mnemonica, che è garante della connessione tra il ricordo di un oggetto e una sua istantanea apparizione, oltre a essere fautore della libertà associativa alla base del sogno, che scompone e ricongiunge tracce di memoria in un complicatissimo mosaico immateriale. La mente non è dunque solo la sede del logos, ma anche del «movimento esteriorizzato del pensiero» (Henri Bergson), che collega la coscienza con l'effettività esterna e che trova ampia applicazione nei complessi scatti di Enrico Savi. In questo ciclo di lavori la storica disputa sul rapporto tra «essere» e «apparire», sull'evidenza di una loro dialettica che non perviene mai a sintesi manifesta, riceve fresca linfa vitale. Una linea di confine separa infatti la verità dall'opinione dedotta dall'aspetto superficiale delle cose, che ammette un solo, e a volte ingannevole, rapporto di somiglianza. In virtù del principio di unità che soggiace alla molteplicità delle sue rappresentazioni fenomeniche, l'analisi di un corpo comincia sempre dall'osservazione delle caratteristiche quantitative, per approdare poi a una conformazione personale delle qualità sensibili, carpite e assimilate dall'immaginazione del singolo soggetto. In questo modo anche un edificio popolarmente noto possiede delle peculiarità specifiche che, assicurando un suo riconoscimento univoco, vengono comunque interiorizzate secondo innumerevoli prospettive, determinate da punti spazio-temporali fissati sul piano cartesiano dell'esistenza individuale.

Proprio dalle riflessioni sulla temporalità dei luoghi mediati dalla presenza dell'uomo, che li ha occupati, soggiogati e plasmati per una sua privilegiata ubicazione, nascono le serie dei boschi, dei cantieri e dei monumenti, di cui Enrico Savi risulta abile demiurgo.

Una natura ancora incontaminata dai soprusi edilizi evoca la malinconia di epoche lontane, di una vegetazione che imponente sovrasta la terra con la poliedricità della sue opere. Rami spogli incontrano radici di tronchi attornati da foglie morte o letti di torbide acque, che sanciscono la ciclicità della vita secondo le leggi imperscrutabili dell'universo. L'essere dell'uomo nel mondo esercita le sue prime manifestazioni su terreni dimessi dai quali si erigono imponenti impalcature, segno tangibile dello sviluppo urbano che fa della città industriale espressione di un quadro generale sconvolto dalle fondamenta. Infine le opere architettoniche compiute e impresse nel ricordo dei suoi visitatori, si appropriano di un'insolita dimensione in una produzione artistica, in parte progettuale e in parte casuale, arbitrata dall'inventiva di Enrico Savi e dal mezzo fotografico da lui prescelto. L'assemblaggio di singole fattezze di una figura, sapientemente manipolata e immortalata mediante la riorganizzazione di dettagli originali in fotogrammi sovrapposti e in assoluta assenza di interventi digitali, viene circoscritto dalla cornice della pellicola che ne racchiude il senso estetico, esaltando il bianco e nero della stampa da negativo. I difetti tecnici dello strumento adottato, che non prevedono un perfetto allineamento tra il mirino e l'obiettivo, né una facile messa a fuoco dell'immagine, generano altresì un poetico effetto di luci abbaglianti dovuto a infiltrazioni non del tutto inaspettate.

Come tre momenti impermanenti catturati dalla memoria fotografica e riqualificati dall'estro dell'artista, le tre sezioni presentate in mostra permettono dunque un gioco di velamento e s-velamento della realtà, un ponte tra «ciò che è» e «ciò che è stato» in continua evoluzione tra «essere» e «apparire».

# The imagination as place of memory

Laura Luppi

A journey, a place and a lived moment are interpreted by Enrico Savi thanks to an entirely plastic camera, a Holga, which gives the observer the imaginative potential of an artist at grips with a constantly changing reality. Absolute concepts of time and space receive another critical attack from acknowledgement of the changeability of a body captured by the human eye, which synthesises, concentrates and concretises the final sense of a never uniform configuration. The relativity of the possible points of view for approaching the physical nature of the sensitive world leads on to identification of a landscape, a building site or a monument in its unstable, intuitive condition. It is not the descriptive-reporting aim that drives Savi's experimentation, but research that does not depart from Braque, Picasso and Derain's Cubism, which investigated objectivity not in its rationalised aspect, but in the infinite shadings with which the mind is able to perceive its appearance. So it is not a particular facet of the scene that interests the artist in reproducing an image, but the totality of the planes and forms that, dispersed and reformed on the basis of a personal order, allows them a new aesthetic form. The empirical sphere becomes fertile ground for new creations that do not cancel but rehabilitate the versatility of a panorama with uniform features. The surrealistic views obtained by multiple exposure and the overlapping of several scenes on the same photo refer to Futurist themes that, straddling the myth of speed and progress, reassert the central place of a common intention: "In order to put the observer in the centre of the picture, the picture must be a synthesis of what is remembered and what is seen". The brain has the power to select and restrict the mnemonic faculty, which ensures the connection between the memory of an object and its instant appearance; as well as favouring the associative freedom behind the dream, which breaks down and reunites traces of memory in a very complicated non-physical mosaic. The mind is thus not only the place of the logos, but also of the "externalised movement of thought" (Henri Bergson), which connects the consciousness with external reality and is extensively applied in the complex shots of Enrico Savi. The historic dispute on the relationship between being and appearing, on the evidence of a dialectic that never achieves any obvious synthesis, receives new blood in this cycle of works. A border line separates truth from the opinion deduced from the surface appearance of things, which admits only one, at times deceptive, relationship of similarity. In virtue of the principle of unity that submits to the multiplicity of its phenomenological representations, the analysis of a body always begins with the observation of its quantitative characteristics, to then move on to a personal conformation of its sensitive qualities, prised out and assimilated by the imagination of the individual subject. In this way a well-known building also has specific peculiarities that are internalised according to numerous perspectives decided from fixed space-time points on the Cartesian map of individual existence, ensuring its unequivocal recognition.

The series of forests, building sites and monuments, of which Enrico Savi is a skilled creator, arises precisely from reflections on the temporal nature of the places mediated by the presence of man, which he has occupied, subjugated and moulded for his own privileged use.

A natural world still unpolluted by building exploitation evokes the melancholy of distant times, of vegetation that impres-

sively towers over the land with the multi-faceted nature of its works. Bare branches meet the roots of trunks surrounded by dead leaves or pools of murky water, which ratify the cyclical nature of life according to the inscrutable laws of the universe. The first manifestations of man's being in the world are on abandoned sites where imposing scaffolding rises, without any tangible sign of the urban development that makes the industrial city an expression of a general picture shaken by its foundations. Finally, the completed architectural works impressed in the memory of their visitors gain an unusual dimension in a partly planned and partly casual artistic production decided by Enrico Savi's creativity and his preferred photographic medium. The assembly of a figure's individual features, expertly manipulated and immortalised by the reorganisation of original details in superimposed photos with an absolute absence of digital enhancement, is short-circuited by the frame of the film enclosing their aesthetic sense, glorifying the black and white of the negative print. The technical defects of the chosen camera, which do not allow perfect alignment of viewfinder and lens, nor any simple focusing of the image, create rather a poetic effect of dazzling light due to the not entirely unexpected infiltrations. The three sections presented in the exhibition allow a play of veiling and unveiling reality, like three impermanent moments caught by the photographic memory and altered by the artist's inspiration. They are a bridge between "that which is" and "that which has been", in constant evolution between being and appearing.



# **Catalogo Catalogue**

1. Cantiere (di-constructions) / Construction site (di-constructions) 2008.  
50 x 100 cm.



2. Cantiere (di-constructions) / Construction site (di-constructions) 2008.  
100 x 50 cm.

KODAK 400TX 45

44

KODAK 400TX



3. Cantiere (di-constructions) / Construction site (di-constructions) 2007.  
50 x 100 cm.



HP5 PLUS

3784

ILFORD HP5 PLUS

4. Cantiere (di-constructions) / Construction site (di-constructions) 2009.  
50 x 100 cm.



3844

ILFORD HP5 PLUS

3844





*pagina precedente / previous page*

5. D-fense (di-constructions) / D-fense (di-constructions) 2009.  
100 x 200 cm.
6. Roma (di-constructions) / Rome (di-constructions) 2009.  
50 x 50 cm.



7. Londra (di-constructions) / London (di-constructions) 2008.  
50 x 100 cm.



8. Milano (di-constructions) / Milan (di-constructions) 2009.  
50 x 50 cm.



9. Venezia (di-constructions) / Venice (di-constructions) 2009.  
50 x 100 cm.







*pagina precedente / previous page*

10. Wood / Wood 2007.  
100 x 200 cm.

11. Wood / Wood 2008.  
50 x 100 cm.

ODAK 400TX

50

KODAK

KADAK 400TX



11

12

13

12. Wood / Wood 2008.  
50 x 100 cm.

51

KODAK 400TMY

52

KODAK 400TMY



▶ 9

▶

▶ 10

▶

13. Wood / Wood 2008.  
50 x 50 cm.



14. Wood / Wood 2008.  
50 x 50 cm.

48

KODAK 400TM



15. Wood / Wood 2008.  
50 x 50 cm.



16. Wood / Wood 2008.  
50 x 50 cm.



17. Wood / Wood 2009.  
50 x 50 cm.



18. Wood / Wood 2009.  
50 x 50 cm.

3866



ILFORD HP5

19. Wood / Wood 2008.  
50 x 50 cm.





# Apparati

## Appendix

### Biografia / Biography

Enrico Savi

è nato a Milano il 9 aprile 1976 dove vive e lavora.

Enrico Savi

was born in April, 9 1976 in Milan where he lives and works.

### Mostre personali / Solo Exhibitions

2007

«Enrico Savi», a cura di / curated by Federico Rui, Galleria Pittura Italiana, Milano

2008

«Enrico Savi», a cura di / curated by Fabio Migliorati, Chiesa di Santa Caterina, Arezzo

2009

«Luoghi dell'immaginario», a cura di / curated by Flavio Arensi e Laura Luppi, SALE, Castello Visconteo, Spazio dovevaccadere, Legnano  
«Enrico Savi», a cura di / curated by Francesca Brambilla, A Campus Point, Politecnico di Milano, Polo Regionale di Lecco, Lecco

### Mostre collettive / Group Exhibitions

2007

«Figurati!», a cura di / curated by Federico Rui, Galleria Pittura Italiana, Milano  
«Amref: 50 anni», a cura di / curated by Casa del Babuino, Casa del Babuino, Roma

2008

«Figurati!», a cura di / curated by Federico Rui, Museo Officina delle Arti, Reggio Emilia

### Bibliografia / Bibliography

2007

F. RUI, *Enrico Savi*, catalogo della mostra / exhibition catalogue (Galleria Pittura Italiana, Milano, 2007), Milano 2007.

2008

C. CAMPANINI, *Dipinti e fotografie di boschi romantici. Andrea Mariconti, Marco Luzi ed Enrico Savi*, in «Arte», aprile 2008.

F. MIGLIORATI, *Immagini e figure della nuova pittura italiana*, in Enrico Savi, catalogo della mostra / exhibition catalogue (chiesa di Santa Caterina, Arezzo, 2008), Arezzo 2008.

2009

F. ALBANESE, *La percezione deprogrammata*, in *A Campus Point*, catalogo della mostra / exhibition catalogue (Campus Point, Politecnico di Milano, Lecco, 2009), Lecco 2009.

L. LUPPI, *Enrico Savi. L'immaginazione come luogo della memoria*, catalogo della mostra / exhibition catalogue (SALE, Castello Visconteo, Spazio dovevaccadere, Legnano), edizioni Allemandi, Torino 2009.

I. ZANNIER, *Alla ricerca dell'immagine aliena*, catalogo della mostra / exhibition catalogue (SALE, Castello Visconteo, Spazio dovevaccadere, Legnano), ed. Allemandi, Torino 2009.

© 2009 UMBERTO ALLEMANDI & C. SPA, TORINO  
COORDINAMENTO REDAZIONALE LINA OCARINO  
REDAZIONE SARA PITTATORE  
TRADUZIONI DAVID GRAHAM  
FOTOLITO CHIAROSCURO, TORINO  
FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI OTTOBRE 2009  
PRESSO CAST, MONCALIERI (TORINO)