

## PERCORSO DI BURRI

La pittura di Alberto Burri copre un arco di cinquant'anni esatti, dal 1945, data delle sue prime prove, al 1995, anno di morte. Il suo iniziale tirocinio come pittore figurativo è molto breve e si chiude già con il 1947.

La produzione astratta si può suddividere in due grandi blocchi: nel primo la superficie dei dipinti, accidentata e irregolare, a volte scoscesa, mette in evidenza la vita delle diverse materie (i sacchi, i legni, i ferri, le plastiche) con le loro crude superfici; nel secondo diventa più livellata e regolare, intrecciando al colore, che può assumere un ruolo esclusivo, le trame della materia: assunte ora soltanto nel loro valore di vibranti tonalità e non già nella drammaticità dei loro movimenti, queste si presentano più uniformi, pur nel loro aspetto ruvido o poroso. Nel corso degli anni Settanta, il mutamento si coglie nel passaggio dai "cretti" ai "cellotex".

Ciò che non muta è il fermo e largo impaginato, il senso dello spazio che, in Burri, è costantemente teso, serrato. Dapprima in forme più tormentate, poi più piane e distese, esso esprime sempre la stessa gagliardità plastica.

L'apparizione dei "sacchi", all'inizio degli anni Cinquanta, suscitò un enorme scandalo. Si trattava di una novità assoluta e sconvolgente, e altrettanto sconcerto destarono le serie successive, dai legni alle plastiche, benché la critica più avveduta non avesse mancato di segnalarne l'avvincente bellezza.

Nessuna altra in effetti, tra le ricerche pittoriche degli anni Cinquanta in Europa e nel mondo, presenta una maggiore tenuta qualitativa; né è paragonabile all'opera di Burri per radicalità d'innovazione linguistica, considerate anche le sue precedenze sugli artisti americani che formeranno i movimenti del New Dada e della Pop Art: artisti che anzi, come altri, proprio da Burri furono stimolati e influenzati, comunque precorsi. Qualche esempio? In un dipinto del 1949 il motivo della bandiera americana, che sarà così caro a Jasper Johns, è già presente. I dipinti "gobbi", la cui tela è cioè spinta in avanti da una sommaria armatura in metallo (altre volte è un ramo d'albero) incastrata nel telaio, anticipano le ricerche della "shaped canvas", cioè dei quadri concepiti come strutture a tre dimensioni, di tela con armatura interna. Numerosi sono poi gli spunti che Rauschenberg (dopo aver visitato lo studio di Burri a Roma nel 1952) trovò nella sua opera, dall'impaginato assemblagistico al motivo del "tutto nero" o all'impiego della chiusura lampo. Dell'interesse per Burri dei militanti europei del cosiddetto Nouveau Réalisme, abbiamo testimonianze a volontà: a parte l'italiano Mimmo Rotella con i suoi "décollages", che da Burri notoriamente prendono le mosse, le incordature dei "sacchi" annunciano gli imballaggi di Christo. Nel 1958 Burri si fa fotografare mentre spara su un barattolo di birra; poi la lamiera sfioracchiata, issata su un perno, è proposta come scultura; la sequenza appare sulla rivista americana *Horizon* nel gennaio del '59 con il titolo "Nascita di una forma d'arte"; per Burri è solo un gesto, per Niki de Saint-Phalle è il suggerimento per una carriera. Nel 1958-59 Yves Klein dà inizio ai suoi "fuochi" che ripetono alla lettera le combustioni di Burri. Per non parlare di una larga schiera di minori in Italia, in Francia, in Spagna, in Germania, negli Stati Uniti e altrove.

Divenuti leggendari, i "sacchi" di Burri non sono tuttavia che un particolare momento della sua ricerca, che aveva preso le mosse dall'uso di materie come i catrami e le mufte, di un genere cioè ancora assimilabile, per qualche aspetto, alla natura degli impasti pittorici, nella loro possibilità di essere spalmate, o meglio raggrumate, sulla tela. Le opere così realizzate alla fine degli anni Quaranta denunciavano già la visione che Burri ha della pittura come entità dotata di una propria vita "organica". Ogni dipinto si presentava in effetti come un organismo, riarso ma cupamente lucente, nero-blu, o rosso e terroso, con le sue escrescenze e contrazioni, borchie di pigmento incrostato e pezzature, ferite ed innesti, operati incidendo nello strato colorante, o sovrapponendo bordature più scure. In altre opere, il pittore perseguiva un ordito di toni con sporcature di colore e impasti di sabbia e olio, alternando agli accenti più cupi dei catrami, orchestrazioni di materie chiare, che valorizzano la rifrazione della luce. L'intensità espressiva, la tormentata tensione delle forme e la loro crudezza non escludevano però una raffinata e talvolta persino elegante qualità di rapporti tonali.

E' intorno al 1950 che data la nascita dei sacchi. E se inizialmente la trama "povera" delle tele di sacco si mescola al colore, verso il 1952 Burri si spinge ad alternare sul telaio, a zone dipinte, i sacchi grezzi, senza più sovrapporre tra di loro questi due elementi distinti e dialetticamente accordati.

La materialità delle logore pezze di juta non viene velata o riconfusa con gli strati del colore: ma invece evidenziata, mettendo l'accento sulla sua intrinseca bellezza. Tra un nero opaco, sonante, e un bianco di calce, robustamente incastrati ai margini del dipinto, la luce abbassata e carica di torpide suggestioni che le fibre del sacco decantano, è luce di una logora e compromessa resistenza, sudore del tempo; ma anche

assaporamento, di quell'ostentato transito del tempo, in una durata godibile di tono: quasi il riscatto o la sublimazione di un logorio patito nel profondo di se stessi.

Via via ci si inoltra in una fase di sempre più esplicita "azione"; gli strappi e le cuciture sembrano sempre più ferite, quasi carnalmente rimarginate, la materia subisce strappi e sfiamenti. L'atto crudele di lacerare, di cauterizzare, di slabbrare, di trapassare e imbastire con l'ago, si inquadra fermamente nella tensione della pagina.

Tra Burri e le sue materie si crea uno scambio di influenze: con i sacchi, evocativi e significanti nella loro testualità esistenziale, c'è un'intesa profonda, un pareggio di presenza e di intervento. Le plastiche sono invece più ricche di possibilità recettive e determinano una violenza di intervento, che si esplicita nell'espressionismo delle combustioni.

Il fuoco lascia le nere tracce della sua azione, già anche nei legni o nei ferri, tornando così a disegnare quelle inquietanti cavità che avevamo incontrato nei catrami e nei sacchi. Nei ferri, le lamiere aperte e ripiegate riflettono un intervento la cui simbologia inconscia potrebbe essere ulteriormente cercata, sia pure nell'ambito di un indivisibile processo psichico-estetico che emerge nei termini di un serrato discorso formale.

Resta comunque una costante, pur nell'alternarsi e rinnovarsi delle materie, il robusto impaginato compositivo e spaziale; e si tratta di qualcosa di strettamente complementare alle lacerazioni inflitte alle materie: è come un orizzonte fatale di fissità e quasi d'eternità con cui si confronta la relatività temporale del logoramento e dell'azione. E' il momento costruttivo che entra in dialettica con quello "distruittivo", formando una serrata unità. La geometria e la materia, l'inquadratura e il segno, la forma e l'informe sono dati anche psicologicamente correlati e inscindibili.

Dopo lo scandalo e il rifiuto di buona parte della critica, per Burri il successo senza riserve arriva con gli anni Sessanta e si consolida alle soglie dei Settanta. Ma intanto, la sua visione tende a rasserenarsi; depone gli accenti drammatici della ricerca informale, pur conservando tutta la propria solennità ed ampiezza di respiro, come dimostra la bellissima serie dei "cellotex" qui esposta.

E' ormai lontano il dopoguerra, nel cui clima erano nati i sacchi, che non per nulla, in una delle interpretazioni avanzate dalla critica, erano stati visti anche come l'emblema di un'Italia povera e lacerata, coinvolta in una dolorosa disfatta, assetata di nuovi valori.

Nella serie dei "cretti" in caolino l'accento cade ancora sulla fenomenologia della materia, che tuttavia non subisce più alcuna violenza, ma si inquadra in una composizione mirabilmente disegnata dal motivo quasi calligrafico delle screpolature. Queste tracciano una rete ora più folta ora più rarefatta, mettendo in chiaro risalto il discorso formale e la sua sublimante volontà d'ordine. Seguono poi i grandi "cellotex", dove l'artista realizza raffinati effetti con la singolare grana di questa materia industriale, che muta di tonalità e di trama nelle parti che il pittore delimita geometricamente e sottopone poi a un particolare trattamento, asportando la "pelle". Così Burri compone visioni di una straordinaria e maestosa semplicità architettonica, segnate da una sorta di orizzonte che suggerisce il dilatarsi dello spazio, o dove si accampano, in nero o in grandi campiture di colori, forme di una monolitica potenza. Uno degli esiti più eloquenti di questa depurata e solenne ricerca sono le grandi sculture in ferro della prima metà degli anni Ottanta.

Nella serie intitolata *Sestante*, del 1982, tutta affidata al colore, Burri, il Grande Astratto, rovescia di nuovo la propria sfida: torna al pennello quando ormai questo sembra messo fuori causa dal dilagare delle ricerche extra-pittoriche, che nella scia delle sue ricerche avevano preso il sopravvento a livello internazionale. Come nei "cellotex", straordinari equilibri collegano una zona di colore all'altra, ogni zona di colore ha un suo peso ma anche una sua agilità, un'immobile fissità ma anche una potenzialità dinamica. Le vaste composizioni comunicano, a un tempo, vivacità e gravità. Leggerezza e peso, appunto, stasi e movimento. Le forme sono estremamente variate: ai moduli squadrati si alternano curve e arabeschi, a pause rarefatte incontri affollati di particelle organiche, animate come cellule ameboidi. Contornati dal nero, i rossi o gli azzurri ricevono un vivo impulso. Ogni colore è sempre nitidamente scandito, e individuato nella sua fisica consistenza; spoglio di ogni fremito lirico o simbolismo, non cerca trasparenze ma impone la propria compattezza e il proprio timbro. Anche il colore è, per Burri, materia, sostanza corposa, come biologicamente dotata di una sua propria vitalità, e ciò che il pittore esalta è appunto l'urgenza vitale che si sprigiona dalle sue pulsazioni.

Allo stesso modo nei precedenti decenni, nei sacchi, legni, ferri o combustioni, Burri evocava la vitalità, e l'esposizione all'esistenza, delle diverse materie. Rimane costante la profonda adesione alla flagranza del mezzo impiegato, come in una ricerca di testimonianze organiche ed elementari della vita, ricerca sempre rinnovata e immaginata in un momento diverso, in uno scatto successivo. Così nel reagire delle plastiche al calore del fuoco, così, nella serie colorata del *Sestante*, nel rimpiccolirsi o ingrandirsi delle forme, nel frammentarsi dei colori o nel loro compatto espandersi. E' come se l'occhio ora si allontanasse, dominando

vasti orizzonti, ora invece si avvicinasse, quasi al microscopio, spiando il brulichio e la fioritura, gli scarti e le penetrazioni di questi elementari protoplasmi che sono i tasselli colorati.

Il decennio che va dalla metà degli anni Ottanta all'anno della scomparsa di Burri, è dominato da dipinti che hanno per titolo *Nero* o *Annottarsi*. Inquietante e suggestiva espressione, “annottarsi”, che è come dire “farsi notte”, inoltrarsi nella notte. Per Burri, giunto al settantesimo anno di età, è anche un “farsi notte” dell'esistenza, un andare verso l'estrema soglia. Tonalità, il nero, spesso accordata al rosso, fin dai sacchi, o in anni successivi all'oro, in un accostamento di potente espressività che si coglie anche nei “cellotex”, ora occupa quasi interamente la sua immaginazione, recuperando all'interno delle proprie gamme una ricchezza di rapporti e di passaggi. La tecnica è per lo più colore acrilico su supporto ancora di cellotex, spesso sposato alla pietra pomice.

Alla pienezza gioiosa di precedenti momenti, si contrappone una tenebrosa contemplazione: un'uguale densità ma rovesciata di segno, un colloquio curvo e sommesso di sagome affatto nere con il fondo di un grigio intenso, di una opacità che è luce non del tutto spenta, come sotto le ceneri. Facendosi notturni, e da un punto di vista come in volo, dall'alto, i pensieri di assoluto incrociano ora gli orizzonti di un approdo al silenzio. Il rapporto tra le diverse tonalità del nero, tra gli andamenti delle forme profilate, e il dialogo delle tessiture pittoriche dalle diverse modulazioni, generano un risultato di muta solennità, quasi paesaggi o architetture intravisti nella notte, e tuttavia senza alcun riferimento naturalistico.

Nei vastissimi locali degli ex seccatoi del tabacco che a Città di Castello, luogo di nascita di Burri, ospitano i grandi cicli degli ultimi anni, da *Il Viaggio* del 1979, al *Sestante*, ai quadri neri e nero-oro, può cogliersi a pieno l'ampiezza del loro respiro spaziale, erede di una tradizione italiana che va da Giotto a Piero della Francesca e al Rinascimento. Debbo confessare che quando visitai per la prima volta gli ex seccatoi ebbi l'impressione di trovarmi di fronte a una sorta di Cappella Sistina del xx secolo, tale è la loro “monumentalità”, una monumentalità prodigiosamente rinnovata nel più ardito e affrancato dei linguaggi contemporanei.

Affrancato, e radicalmente, da ogni nesso con le forme del passato, nella purezza del dettato astratto; ma collegato a un'antica traccia della ricerca italiana in questo rinnovato sentimento dello spazio, che nella pittura di Burri è messo come a nudo e diventa non più teatro della rappresentazione, ma suo protagonista assoluto, gravido di una drammatica profondità e percorso da tensioni e da contrasti di forze. Il dettato della mente governa e riordina impulsi psichici che premono dal profondo; non li reprime ma li contiene, nutrendo della loro spinta la forza stessa della propria *ratio*; che ora emerge con più imperioso nitore, ora si trattiene nel magma che è chiamata a dominare. Impellenti traini istintuali, carichi di energia anche buia e distruttiva, si ricompongono nell'attraversare l'architettonica zona di luce dell'intelletto.

Lo spazio è questa superiore architettura ricomposta, dunque uno spazio che perpetua la “misura” (la *mens-mensura*) degli antichi ma sottoponendola all'inedito confronto con quel vivaio di inquietudini, l'inconscio, la psiche, sui cui bordi l'arte del nostro secolo si è così spesso – ma mai così solennemente – affacciata.

*Maurizio Calvesi*