

## Alberto Burri. Equilibrio. struttura. ritmo. luce

Francesco Poli

"Non si può dire 'il pittore dei sacchi' senza aggiungere 'è il pittore di tante altre cose'. I sacchi, i ferri, i legni, le plastiche, i cellotex, non c'è un predominio degli uni sugli altri [ ... ]. È uguale. Ugualissimo. Purché sia fatto come io posso riuscire a farlo [ ... ]. Nel mio cambiare i materiali non c'è nessun programma. Dopo un po' mi annoiavo a usare la stessa materia e così passavo ad un altro materiale [ ... ]. Per me sono tutti uguali. Non c'entra tanto il materiale quanto piuttosto le forme e lo spazio del quadro [ ... ]. La caratteristica principale è la forma."

Alberto Burri non amava dare spiegazioni sulle proprie opere (perché per lui erano queste ultime che dovevano parlare da sole), ma credo valga la pena di iniziare con questa significativa dichiarazione per mettere subito a fuoco, da una corretta prospettiva di lettura, la sua concezione di pittura profondamente originale e di straordinaria coerenza che nasce da un'inedita elaborazione del rapporto fra materia e forma. Qui l'artista, in modo anche polemico, sottolinea l'importanza fondamentale della forma, non per sminuire quella degli specifici materiali utilizzati, ma per correggere le interpretazioni critiche più diffuse, troppo incentrate sulla pregnanza organica ed esistenziale della "materia", e per sostenere la coerenza degli sviluppi degli ultimi decenni, considerati da molti come una troppo fredda evoluzione (o involuzione) formalista.

E in effetti basta osservare con attenzione le varie fasi della sua ricerca per rendersi conto che l'anima essenziale del lavoro di Burri rimane sempre mirabilmente uguale a se stessa. Decisamente notevole è l'impressione sostanzialmente unitaria che le opere di Burri producono nel loro insieme per la presenza di elementi formali e strutturali costanti, pur nella diversità dei materiali utilizzati. A emergere con chiara evidenza è una complessa logica di scansione spaziale che si articola attraverso la giustapposizione di larghe superfici segnate da confini abbastanza definiti secondo nitidi andamenti allo stesso tempo geometrizzanti e vagamente biomorfici. Ne risulta un singolare effetto di raffinato e intenso equilibrio instabile, un senso di sospensione che, per così dire, trasforma la grezza materialità dei *Catrami*, dei *Sacchi*, dei *Legni*, dei *Ferri*, delle *Plastiche*, dei *Cretti* e dei *Cellotex* in sostanza di fatto pittorica, tanto quanto le stesure dei bianchi, rossi e neri che in moltissimi lavori entrano in gioco come contrappunto cromatico "puro". Si può parlare di una sorta di sublimazione dei materiali all'interno dello spazio della composizione pittorica. La pregnanza vissuta dei materiali - gli squarci, le rosse "ferite", le bruciature - ha legittimato, come si è detto, ogni possibile lettura in chiave di sofferite metafore esistenziali, ma, d'altro canto, l'impaginazione di classica eleganza formale consente e suggerisce una valutazione estetica che va al di là delle troppo condizionanti interpretazioni contenutistiche.

Bisogna ora precisare qual è l'inedito rapporto fra materia e forma che caratterizza il processo creativo di Burri, non assimilabile se non molto superficialmente alle poetiche informali. Scrive giustamente Achille Bonito Oliva: "L'atteggiamento fenomenologico di Burri permette l'approdo a forme che conservano la forza e il senso dell'estraniamento della materia recuperata. Ma l'intervento dell'artista calibra tale recupero, stabilendo una tensione dialettica tra la fermentazione quantitativa del prelievo e il definitivo assestamento formale [ ... ]. L'intervento della forma non è mai esterno alla sostanza della materia ma sempre organico ad essa. Sempre materialisticamente inerente."

In questo senso, un aspetto cruciale è quello piuttosto problematico del nesso, della connessione fra le caratteristiche fisiche dei materiali utilizzati e la struttura dello schema compositivo. Quest'ultimo è come sotteso perché non appare impresso dall'esterno, ma emerge direttamente dall'interno della materia (cuciture, saldature, bruciature e screpolature nei *Cretti*) e come conseguenza delle giustapposizioni delle varie parti, tra cui anche quelle dipinte. Che la questione delle giunture che innervano la superficie (in quanto elementi essenziali della tensione estetica) e che fanno del quadro un sistema organico sia per Burri d'importanza fondamentale, appare evidente anche nei cicli dei *Cellotex*. Qui l'artista, maestro nell'utilizzazione dell'espressività pulsante dei materiali grezzi, si concentra quasi esclusivamente su un

aspetto fondante della pittura: quello della relazione tra forme e campo della rappresentazione, sul piano bidimensionale ... Ma anche nei *Cellotex*, sia pure ridotta al minimo, è presente l'espressività diretta del materiale (attraverso interventi di scavo, raschiatura, e con linee di contorno effettivamente incise), reagendo dialetticamente con le campiture di colore.

Per Burri l'opera d'arte non ha la funzione né di rappresentare né di spiegare il mondo; non deve trasmettere "un messaggio" (ce ne sono fin troppi in circolazione). All'interno del suo specifico spazio di esistenza l'opera si impone con la sua identità formale e la sua struttura fisica come un evento del tutto originale attraverso cui è possibile sentir risuonare, quasi fosse uno speciale e sensibilissimo diapason, gli interrogativi di fondo, i più vitali, drammatici ed enigmatici, relativi al senso della realtà nei suoi aspetti più incombenti, quelli che più segnano la nostra limitata coscienza individuale. Ma l'artista, lavorando, non guarda tanto alla realtà esterna quanto piuttosto a quella interna dell'opera (alle sue articolazioni materiali), la cui resistenza offre spunti, ostacoli, suggerimenti d'azione formativa, d'invenzione. La produzione artistica diventa così, in un certo senso, un procedere per interrogazioni della materia, uno sforzo creativo che mira alla realizzazione di quell'incanto estetico, di quella particolare dimensione sospesa di visione dove il "contenuto" non si contrappone alla forma ma ne è il senso profondo, intrinseco. Burri decide di utilizzare materiali di fisica concretezza a partire dal 1948. Lo fa in modo decisamente personale, anche se è possibile rilevare qualche influenza significativa ma non determinante. Il riferimento all'are polimaterica di Enrico Prampolini è quello più citato dalla critica.

"Si trattava - scrive Prampolini nel 1944 - di potare alle estreme conseguenze il concetto di sostituire integralmente la realtà dipinta con la realtà della materia. L'are polimaterica non è una tecnica ma, come la pittura e la scultura, un mezzo di espressione artistica elementare il cui potere evocativo è affidato all'orchestrazione della materia. La materia intesa nella sua immanenza biologica, come nella trascendenza formale. La materia/oggetto nei suoi aspetti rudimentali poliespressivi, dalla più umile e eterogenea (quasi relitto di vita) alla più raffinata e elaborata ..." Sicuramente in questo testo ci sono suggestioni che hanno interessato Burri, ma è la concezione di fondo che è completamente diversa perché l'eccentrico Prampolini si limita qui, in sostanza, a ripropone il procedimento avanguardista (cubista, futurista e dadaista) dell'assemblage, distinguendolo chiaramente dalle pratiche specifiche della pittura e della scultura, mentre l'artista umbro fin dall'inizio usa i materiali prelevati dalla realtà come elementi costitutivi da integrare organicamente, nella sua nuova concezione della pittura, a quelli classici. E dunque si capisce perché Prampolini all'epoca abbia criticato il lavoro di Burri. Ecco una dura dichiarazione di quest'ultimo: "Prampolini è stato molto distante dal mio pensiero e credo che mi detestasse perché vedeva nell'evoluzione mia e del mio lavoro il superamento di ciò che lui aveva provato a fare."

Forse più determinante per la svolta fondamentale del 1948 è stato il viaggio di Burri a Parigi nello stesso anno, e in particolare la conoscenza delle opere di Jean Dubuffet e del suo modo di usare la materia, tra cui il catrame. E in effetti i primi quadri di fisica matericità sono i *Catrami* del 1948-49, che però hanno una ben definita articolazione compositiva (di matrice liberamente concretista) lontana dalle ricerche materologiche dell'artista francese.

Come è noto, Burri incomincia a dipingere durante la sua prigionia nel campo di concentramento di Herford in Texas, nel 1943. Qui prende la decisione di abbandonare la sua professione di medico per dedicarsi esclusivamente alla pittura. Alcuni di quei quadri figurativi sono esposti nella sua prima piccola personale alla *Galleria La Margherita* di Roma nel 1947. Molto acuto è il commento in catalogo di Libero De Libero che scrive: "I quadri rivelano un istinto, ci si sente la vibrazione di una corda sottilissima e pungente, l'originarsi di una forma che non si contenta dell'impeto per spiegare il sentimento del proprio gesto ..." Ma già nella mostra dell'anno successivo, nella stessa galleria, i dipinti sono composizioni astratte caratterizzate da una singolare sintesi di elementi geometrizzanti e biomorfici. Subito dopo queste configurazioni si sviluppano in chiave materica nei *Catrami* (con spessori e grumi materici che impregnano di energia organica le campiture cromatiche). E poi, nel 1950-52, nelle *Muffe*, realizzate con spesse concrezioni sabbiose ed efflorescenze simili a quelle batteriche; nei magnifici *Bianchi* quasi monocromi (interventi a olio, smalto, acrilico con collage e polvere di pietra pomice); e nei *Gobbi*. Questi ultimi (forse i primi esempi di "shaped canvases") sono decisamente innovativi perché la superficie della tela, con l'inserimento sul retro di rami di legno, forza la convenzione bidimensionale attraverso escrescenze che enfatizzano l'impatto fisico del quadro.

"SZ" (sigla che sta per *Sacco di zucchero n. 1*) del 1949, realizzato con un sacco di iuta portato dal campo di prigionia, è considerato il prototipo della serie di opere più famose dell'artista. I primi *Sacchi* vengono esposti alla Galleria dell'Obelisco a Roma nel 1952. La svolta decisiva della carriera di Burri avviene l'anno successivo quando James Johnson Sweeney, direttore del Guggenheim Museum di New York (che aveva visto il suo lavoro a Roma), espone due *Sacchi* nella grande mostra *Younger European Painters*, che dal Guggenheim si trasferisce in vari altri musei americani. Ed è proprio Sweeney che contribuisce in modo fondamentale alla sua affermazione a livello internazionale, proponendo una lettura drammaticamente esistenzialista dei *Sacchi*. "Quello che per i cubisti - scrive Sweeney nel 1955 - si sarebbe ridotto alla parziale intensificazione di una composizione, a una protesta per i dadaisti, a un *Merzbild* per Schwitters, per Burri diventa organismo vivente [ ... ]. Ma da una ferita è scaturita la bellezza [ ... ] perché Burri muta gli stracci in una metafora di carne umana, sanguinante, rianima i materiali morti con i quali lavora, li fa vivere e sanguinare, poi cuce le ferite con un senso di evocazione e con la stessa sensibilità con cui le ha fatte." È questo genere di interpretazione che diventa quella dominante anche per le successive sperimentazioni con altri materiali, rischiando, come si è detto, di sbilanciare troppo in una sola direzione, eccessivamente contenutistica, la lettura dell'opera dell'artista. È dunque bene indicare un altro aspetto determinante, di carattere specificamente metalinguistico. Il fascino inquietante, aggressivo, ma anche ambiguamente raffinato, di questo materiale sta nel fatto che qui forma, superficie e supporto tendono a coincidere, nel senso che la tela di iuta, in qualche modo, prende anche il posto della tela intesa come supporto classico della pittura. A dimostrazione di ciò vale la pena di citare un quadro, *Composizione* del 1948, che lo stesso Burri aveva voluto, non a caso, proporre come punto di partenza della grande antologica milanese del 1984, curata da Carlo Pirovano e Carlo Bertelli. Nella composizione astratta, dominata da campiture rettangolari e curvilinee bianche, rosse e nere, ci sono due piccole parti della superficie realizzate già con inserti di tela grezza (o lasciando affiorare la tela del supporto) che interagiscono con parti colorate dando vita a configurazioni che riemergeranno e saranno sviluppate molti anni dopo in particolare nei *Cellotex*, la cui texture materiale marrone rimanda per certi versi a quella dei *Sacchi*. E vale la pena ricordare che il cellotex era stato utilizzato spesso come supporto di base per molti lavori precedenti.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta Burri (primo fra i pittori) scopre la straordinaria potenzialità formativa del fuoco ... E inizia così la lunga e articolata serie delle *Combustioni*. Utilizzando la fiamma ossidrica per modificare, modellare e "martoriare" con bruciature, deformazioni e "crateri" superfici di plastica bianche, rosse, nere e anche trasparenti. Un tipo di intervento messo in atto anche nei *Legni*. Il fuoco diventa così, per la prima volta, con la sua carica di tensione vitalistica e tragica, un mezzo espressivo primario per fare della "pittura".

La fiamma ossidrica è utilizzata anche in termini più prevedibili per realizzare (dal 1957-58) i *Ferri*, una sorta di bassorilievi costituiti da lamine di ferro tagliate e saldate fra loro a formare degli assemblage con nitide tensioni plastiche, ma anche con particolari suggestioni "pittoriche" derivate dai toni e dai riflessi variati delle superfici metalliche.

Nel 1963 inizia anche la serie dei *Cretti* bianchi o neri. L'idea per questi lavori sembra che sia venuta a Burri in America durante un'escursione nella Death Valley, ma come sempre l'artista tiene lontana ogni suggestione di tipo naturalistico: "Volevo solo mostrare l'energia di una superficie." Qui l'articolazione formale delle opere è determinata solo dal processo naturale di essiccazione e screpolatura del materiale utilizzato, fatto di impasti vari di caolino, terre varie, bianco di zinco, insieme al vinavil. A partire dalle configurazioni spontanee dei *Cretti* di piccole e medie dimensioni, l'artista elabora anche grandi lavori realizzati però in ceramica (come quello di 15 metri per l'Università di Los Angeles), o addirittura in cemento, come quello immenso e tragicamente spettacolare che ricopre il vecchio paese di Gibellina distrutto dal terremoto (di ben 90.000 metri quadrati).

Nell'ultima fase della sua ricerca, quella caratterizzata in particolare dalla produzione dei *Cellotex*, l'artista fa emergere in primo piano soprattutto gli aspetti considerati più formali, sviluppando in modo più esplicitamente pittorico impaginazioni compositive presenti in tutto il suo lavoro. I cicli più imponenti di *Cellotex*, come *Sestante* o *Il viaggio*, sono ora visibili stabilmente nei grandi padiglioni degli ex Seccatoi del Tabacco che, insieme al Palazzo Albizzini, sono la sede della Fondazione che conserva una straordinaria raccolta di opere che l'artista ha voluto lasciare alla sua terra natale, Città di Castello.