

*Passata è la tempesta: / [...] Si rallegra ogni core. / Sì dolce, sì gradita
quand'è, com'or, la vita? / quando con tanto amore / l'uomo a' suoi studi intende?
o torna all'opre? o cosa nova imprende? / quando de' mali suoi men si ricorda?
Piacer figlio d'affanno; / gioia vana, ch'è frutto / del passato timore, onde si scosse
e paventò la morte / chi la vita abborria; / onde in lungo tormento, / fredde, tacite, smorte,
sudàr le genti e palpitàr, vedendo / mossi alle nostre offese / folgori, nemi e vento [...].*

Giacomo Leopardi, *La quiete dopo la tempesta*

Una materia che si fa quadro, una tela ricoperta di tessuto grezzo, sacco di juta. Tutta la vita, la fatica, il lavoro di quel sacco incollato tra campiture di colore, diventa esso stesso campitura di un vissuto¹. E' un frammento di realtà che si fa arte, non come nei collage, in cui ogni ritaglio mantiene il suo ruolo di sempre, poiché qui il brandello è nobilitato, innalzato a espressione artistica. L'impatto è forte, il colore è acceso, gli squarci della juta evidenti. E' un connubio di sofferenza e bellezza, una ferita bendata con mezzi di fortuna: l'esperienza dell'artista è testimonianza storica².

Alberto Burri era medico, e come tale operò durante la seconda guerra mondiale. Si direbbe che sulle sue tele ha saputo riportare le lacerazioni di un'epoca, lacerazioni così profonde e dolorose che non basta il lavoro di un solo medico per guarirle; e infatti sono lì, aperte, ancora sanguinanti, ben oltre la fine della guerra. È a partire dai primissimi anni '50, infatti, che nelle sue opere si attesta "una materia che resiste a tramutarsi in forma e sembra invece animata da una vitalità sofferta e turbolenta"³. Le suture segnano i contorni di figure vagamente geometriche, come a voler ricordare che quel mondo offeso e distrutto un tempo aveva un ordine, o almeno lo ostentava un po' maldestramente, tradito da tutti quegli squarci. Se *Sacco 5P* del 1953 ci rivela tutta la crudezza della carne viva, in *Sacco e Rosso* del '54 l'ampia campitura monocroma fa risaltare la rozzezza e l'invadenza della juta che si accumula sul piano come un denso impasto di tempera e sabbia.

Con queste caratteristiche, Burri si inserisce, seppure in contesto italiano, nella corrente denominata da Michel Tapié *Informale*, di derivazione fran-

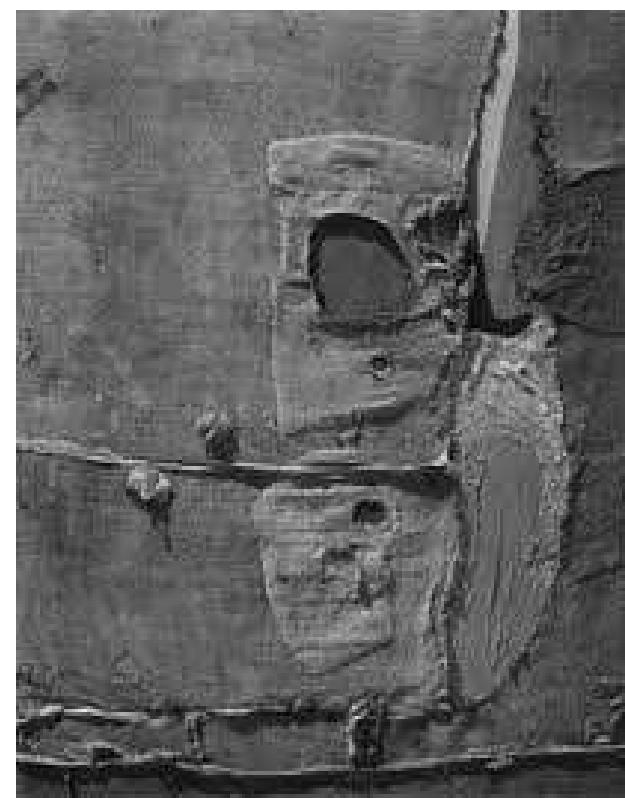
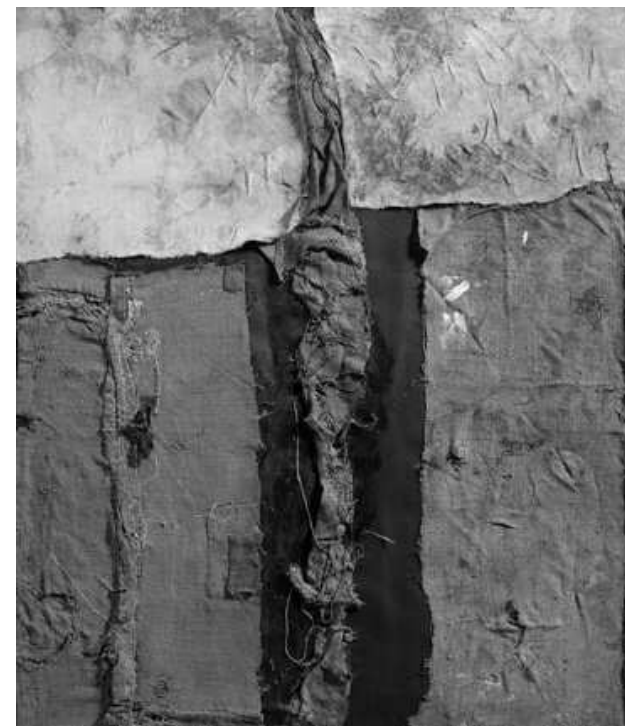
cese⁴. In particolar modo, l'uso del colore in chiave quasi scultorea, volto a modulare la superficie fino a raggiungere l'effetto di un bassorilievo, che si manifesta già nei suoi primissimi dipinti figurativi e precedenti all'inserzione dei sacchi (si veda *Nero I* del 1948), è riconducibile alla tecnica con cui Jean Fautrier compone i suoi *otages* a partire dagli anni '40, nonché, poi, a opere come *Petit objet sympathique* del 1958, in cui si sovrappongono sulla tela colla, colore, cera e polvere di pastello, ricordando la sperimentazione multimaterica burriana.

Se i sacchi sono il banco di prova, la sua sperimentazione in campo materico va ben oltre, con le numerose serie che seguono. L'artista si confronta con tecniche di lavorazione e assemblaggio più avanzate: dapprima cucitura e incollatura, poi saldatura, poi combustione, associate di volta in volta a sacchi, legni, ferri, catrami, plastiche e colle.

L'impatto percettivo delle *Combustioni*, che hanno inizio nel 1954 e coinvolgono carta, sacco, legno e plastica, è diverso e in qualche modo associato a quello provocato dai sacchi: gli squarci non si configurano più come ferite nuove in una carne ancora sanguinolenta, ma vecchie escoriazioni annerite dalla cancrena, su un corpo ormai decrepito. Le plastiche sciolte si ammassano sulla tela come pelli cadenti, concrezioni di urla munchiane.

Alla dicotomia materia-colore Burri aggiunge qui l'azione dell'elemento fuoco, che diventa artefice di un risultato non del tutto controllabile dall'artista. In *Combustione L.A.* del '65 l'effetto del fuoco è accentuato da una campitura nera sul supporto ricoperto di cellotex su cui la plastica è stata incollata. In questo modo sulla superficie si apre ciò che è allo stesso tempo una bruciatura e un vuoto senza fine, che sfonda la piattezza del bianco circostante.

Nel decennio successivo si assiste a un radicale cambiamento nella poetica burriana. Il 1973 è l'anno in cui elabora il primo *Cretto*: se nei dipinti, nei sacchi e nelle combustioni il tormento della superficie era dovuto a un'azione insistente e voluta, qui l'artista lascia che l'opera si concretizzi da sé. Osserva Adachiara Zevi a proposito della loro innova-



¹ "L'oggetto che Burri compone con quelle strane materie non è né figurazione né rappresentazione [...]; è un quadro o, se si vuole, la finzione di un quadro, una sorta di *trompe l'œil* a rovescio, nel quale non è la pittura a fingere la realtà, ma la realtà a fingere la pittura", Giulio Carlo Argan, *Alberto Burri*, in *XXX Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia, giugno-ottobre 1960, Stamperia di Venezia, Venezia 1960, p.65.

² Per riprendere le parole di Maurizio Calvesi: "L'opera e la poetica di Burri nascono dall'esperienza matura e amara di una vita", in M. Calvesi, *Le due avanguardie*, Lerici, Milano 1966, p. 383.

³ C. Zambianchi, *Arte contemporanea: dall'espressionismo astratto alla pop art*, Carocci, 2011, p.80

⁴ Il termine si riferisce in realtà a esperienze piuttosto disparate, come rivela la natura delle opere degli artisti che vi fanno parte: Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Wols, Antoni Tàpies.

tività, che i cretti “Si astengono, intanto, da qualsiasi intervento manuale: il materiale, un impasto di bianco di zinco e colle viniliche, disegna, nel rapprendersi, una ragnatela di crepe più o meno sottili, più o meno omogenee. Quando il processo raggiunge l’esito desiderato, il vinavil steso sulla superficie ne arresta l’erosione. In secondo luogo, se la dimensione di *Sacchi* è monumentale, *Cretti* inseguono quella monumentale, persino paesaggistica”⁵.

Con i cretti quel mondo disastroso dei sacchi stracciati e delle superfici ustionate si pietrifica, monocromo, con le sue crepe, come se nell’armonia delle fessure di diverso spessore, in quel meandro di pieni e di vuoti, avesse trovato un suo equilibrio.

Se nelle prime opere dipinte durante la prigionia in Texas la materia pittorica si accumula sporgendo dalla tela, così come accade poi con le suture tra brandelli di juta, con cui Burri lavora per accumulo, nei cretti l’operazione è inversa: il supporto è il materiale, il risultato artistico è in negativo, nei solchi che si aprono su di esso. In ogni caso si tratta in certo modo di ferite, ma come vecchi rancori si depositano sul fondo della memoria, i cretti sono ormai solo cicatrici che il mondo può esibire in tutta la loro grandezza.

Ne è un esempio il *Grande Cretto Nero* che l’artista dona al Museo di Capodimonte nel 1978, in ceramica, lungo 15 metri e alto 5. L’opera assume, con le sue dimensioni, un rilievo spaziale, alimentato dal dinamico luminismo della superficie lucida. L’impressione che si ha è che ci si trovi dinanzi alla pianta di una città abbandonata⁶.

Il tema, neanche a farlo apposta, è ripreso sette anni dopo, nel 1985, quando l’artista è chiamato a Gibellina per intervenire sul territorio interpretando il tema del terremoto che aveva distrutto il piccolo centro e delle macerie che ne erano rimaste. L’esito fu la creazione di un cretto in scala territoriale, a copertura dei resti della città, le cui fenditure sono percorribili a piedi con un effetto che rivendica forse un’indiretta paternità sull’ Holocaust Memorial di Berlino progettato da Eisenman a partire dal 1998.

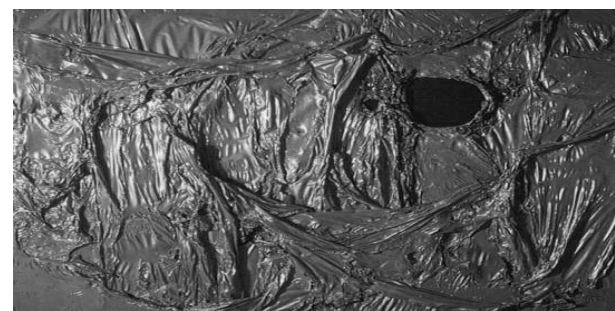
Dopo una vita di tortuose e originali sperimentazioni, identificabili in cicli differenti a seconda dei materiali e delle tecniche usati, il lavoro di Burri si conclude con la serie dei cellotex, dipinti astratti su supporto di segatura mista a vinavil, che denunciano una notevole distensione nelle superfici piane e nelle campiture omogenee di tinte ora pacate ora solari.

Si può allora tracciare un percorso nella sua esperienza artistica che copre un arco temporale di cin-

quanta anni e rispecchia modalità di rapportarsi alla realtà assai diverse tra loro, si direbbe via via più mature col passare del tempo.

In *Nero I*, del 1948, ritroviamo il primo tentativo astratto che preannuncia il tormento delle prime serie. In *SZI*, risalente all’anno successivo, per la prima volta compaiono pezzi di sacco (con stampe di scritte e della bandiera statunitense) incollati alla tela. Il terreno è ormai pronto per i suoi sacchi più celebri.

È evidente che l’estro di Burri non può accontentarsi delle potenzialità della pittura tradizionale, ormai la contemporaneità si è troppo radicalmente allontanata dai tempi in cui il mondo poteva esprimersi attraverso di essa. Il materialismo è assunto come strumento di testimonianza di una realtà complessa, stratificata, multiforme, alla ricerca di una nuova armonia dopo mezzo secolo di orrori.



⁵ A. Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell’arte italiana*, Einaudi, Torino 2006, pp. 37-38.

⁶ Il ricordo va velocemente all’installazione del rilievo relativo al masterplan di Zaha Hadid per il quartiere di Kartal Pendik a Istanbul, allestita alla Sonnabend Gallery in collaborazione con ROVE a New York nel 2008.