

VIAGGIO VERSO L'ETERNO PRESENTE

Firenze
Orsanmichele
Alberto Burri
fino al 31 gennaio

I due cicli di opere che Alberto Burri ha recentemente portato a termine, l'uno per una mostra itinerante in Germania ed in altri paesi, dopo una breve presentazione in uno dei capannoni del Seccatoio del tabacco di Città di Castello, l'altro, per la mostra all'Orsanmichele di Firenze, rappresentano un episodio del tutto anomalo nell'itinerario dell'artista. «Il viaggio» era il titolo complessivo dato al primo ciclo e, certo, più che la suggestione dello spazio del capannone industriale in cui è nato quel lavoro, con le sue fughe prospettiche evidenziate dalla stessa disposizione delle opere, era la natura stessa di quei lavori a determinarne il titolo.

Il lavoro di Burri era stato, fino ad ora, sempre scandito da tappe che si ponevano come innovazioni tecniche, rispetto ad una prassi precedente oltre che come assunzione di nuovi materiali. Era stato così, dai legni alle combustioni, dai sacchi alle plastiche,

Nella pagina accanto, in alto: catafalco di Gianlorenzo Bernini per il Duca di Beaufort, eretto nel 1669 nella chiesa dell'Aracoeli a Roma, in un'incisione di D. De Rossi. Al centro: particolare del carro allegorico che Bernini costruì per i Chigi nel carnevale 1685, in un disegno di G.P.Schor. Sempre nella pagina accanto, sotto a sinistra: disegno di Hans Collaert. Sotto a destra: disegno attribuito ad Adriaen Collaert.

dai cretti ai cellotex, sempre però in nome di una perseguita classicità della materia, di una spazialità misurata e controllata, pur nel suo aperto distendersi, di una luminosità cromatica sia nei toni monocromi che nell'accensione dei colori più vivaci, fatta di impercettibili variazioni, di minimi spostamenti tonali che solo una luce sapientemente dosata e spasmodicamente controllata sapeva far affiorare dall'opera.

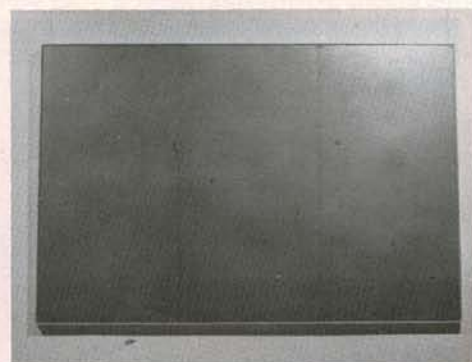
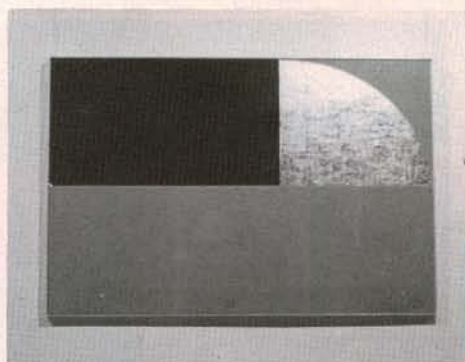
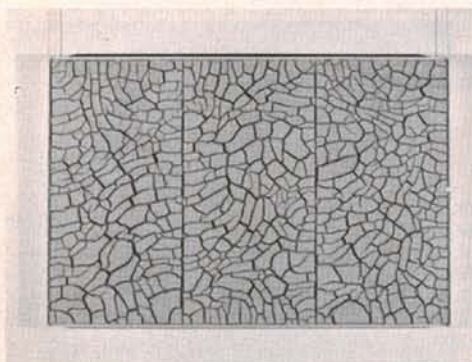
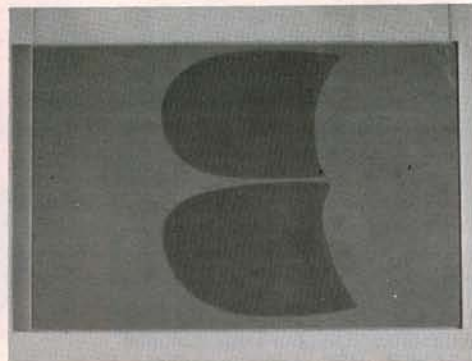
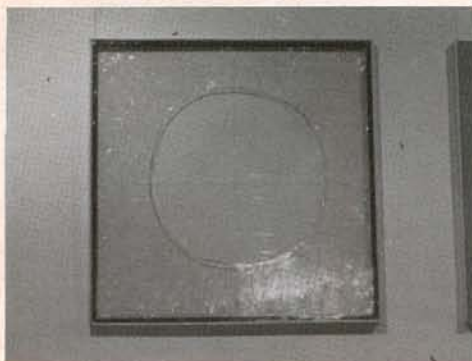
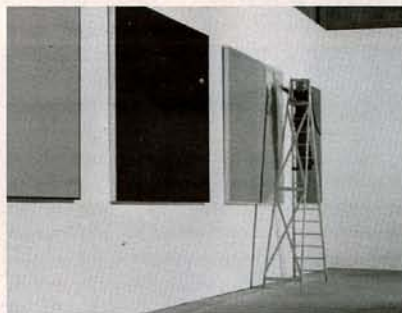
Ora, per la prima volta, assistiamo a questo simultaneo ritorno dell'artista a tecniche e materie che sembravano ormai abbandonate. Ricompaiono così, nel primo ciclo, le lamiere, nella duplice versione, quella parzialmente dipinta che registra la contaminazione con l'intervento manuale dell'artista non solo per certi minimi interventi pittorici, ma anche in quella leggera sollevazione a sipario operata sulla stessa, e quella più asettica, inossidabile, in cui è la sola impaginazione nel campo visivo ed il ritmo ossessivo delle viti che ne fissano i campi di lettura oltre che differenziarli tra loro e scandire i tempi di costruzione dell'immagine, sospesa tra aspirazione all'evanescenza e costrizione a rimanere all'interno di essa. Ricompare altresì il polivinile con

una combustione però che non ha più effetti dirompenti o di lacerazione viva nella materia ma di restituzione alla stessa di una preziosità altrimenti inafferrabile: il filo d'acciaio allora inserito che increspa appena la già mossa superficie, concentra così l'attenzione sul grande vuoto centrale che, come una visione si spalana di fronte a noi per poi richiudersi in un ermetico silenzio. Tutto ciò è indice però di un dignitoso riserbo su un appena intravisto vuoto incolmabile, anziché un'amara constatazione di una negatività dell'esistere che non potrebbe che portare ad azzeramenti totali, o, anziché qualificarsi, sul fronte opposto, come fiduciosa speranza in palingenetiche spazi-luce come ultima consolazione per una prassi ormai ridotta alla pura sopravvivenza, attraverso ciò che solo ha ancora un senso: la minima variazione sul tema. Allo stesso modo, il legno pressato dei cellotex, tranne che nel suo autonomo darsi appena solcato da leggere incisioni tracciate con sicuro ed ampio gesto a costruire campi e poli visivi che costringono alla stessa ampiezza di sguardo, con una precisa spinta verso la comprensione totale dell'opera, tende a farsi supporto di una complessa operazione di costruzione

visiva. Su questo, l'acrilico si impone con le proprie impronte ossessive sino a farsi figurazione esasperata dimensionalmente, o, elemento di misurazione, in quel suo stemperare le preziosità dell'oro o, infine, nel suo totalizzante distendersi, sino a ricostruire come in negativo un ridotto repertorio di immagini rimosse cui il lieve affiorare fa assumere il sapore di gigantesche costruzioni dove il monolitismo, come elemento primordiale, diventa strumento di riferimento per una attività volutamente ricondotta ad un proprio grado zero. Anche il grande cretto, concepito per esigenze pratiche come un polittico e diviso così in tre elementi verticali, subisce una sorta di drastica revisione in quel suo porsi come operazione seriale anziché come grande ed unico elemento. Non vi compaiono più sommovimenti interni o il naturalistico infittirsi di alcune parti, come in certi cretti precedenti: l'essiccazione della ceramica è invece pressoché uniforme come si trattasse di un rattrappimento simultaneo e raggelato della materia, mantenuto in una sorta di sospensione come per una trasmutazione in atto non ancora compiuta e definitiva. Si intravede allora il preciso intento di una lucida operazione

In questa pagina: le opere che compongono il «Viaggio» di Alberto Burri. La mostra è ora itinerante in Europa.

A sinistra: Burri al lavoro. Sotto, da sinistra a destra: polivinile combusto; panoramica della parete con le opere esposte; legno pressato (cellotex) e acrilici neri. In basso, da sinistra a destra: cretto (ceramica e vinavil); acrilici e oro su legno pressato e lamiere inossidabili ribadite.



progettuale che ha nel calcolo soppesato di ogni possibile risultato, senza mai cedere all'effetto imprevisto, la propria regola fondamentale. Ed è questa voluta esclusione di ogni ambigua sollecitazione emotiva, questa disincantata lucidità, a conferire all'intero ciclo di opere quel *rigor mortis* che lo colloca quasi in una distanziata aurea neoclassica. Proprio in questo contesto allora, il rapporto di Burri con i propri lavori precedenti, si pone in termini di riflessione, di analisi sul già dato, in un tentativo di sistemazione, sino a renderli chiari in sé e nella loro ars combinatoria, dei singoli elementi costitutivi dell'Opera. E che proprio da tali riflessioni possa aprirsi tutto un nuovo indirizzo di ricerca legato ormai ad un tipo specifico di lavoro anziché ad un modello di riferimento, pare evidenziato dal più recente ciclo di opere per la mostra di Firenze. Più unitaria e nell'impostazione tematica e nella scelta dei materiali, questa serie di lavori ha come punto di riferimento l'«uniformità» che le dimensioni stesse delle opere, mantenute tra loro costanti, ma soprattutto l'uso del cellotex come puro supporto e degli acrilici con una loro figurazione nuova ed insolita, tendono ad accentuare. Se il grande acri-

lico colorato del ciclo precedente doveva leggersi come trasposizione in grande di quelle piccole tempere cui più volte Burri ha affidato il senso di un progetto complessivo, in serie molto compatte, circoscritte cronologicamente oltre che dal punto di vista iconografico, questi acrilici più recenti, pur essendo sottesi sicuramente da un precedente modello iniziale, non possono che essere stati concepiti per queste dimensioni reali. E più che di dimensioni, si dovrebbe parlare di estensioni, per il loro dispiegarsi en plein air con una intrinseca vocazione alla massima espansione possibile.

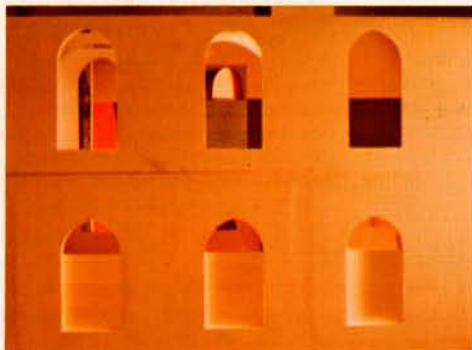
Senza rischi quindi della benché minima parvenza di gigantismo, la malizia di queste opere sta proprio nella «estrema finzione» cui paiono ricorrere in quel loro esibirsi, declinate nelle più diverse versioni, come si trattasse di materiali diversi inseriti nell'opera. L'acrilico è soggetto cioè allo stesso trattamento cui sarebbe sottoposta la materia cui allude e risponde con la stessa reazione, fessurandosi come per un taglio o distendendosi come preso per una delle estremità, con cadenze che solo certi frammenti di tela imbevuti di colore, usati precedentemente da Burri parevano permettere. E la stes-

sa nuda bellezza dei sacchi, senza però, compiacimenti materici, sembra trasparire dall'incontaminato disegno che ne rievoca attraverso il colore, drasticamente ridotto a opposte polarità tonali, lo smorzato splendore di una materia nobilitata attraverso un gesto, quello dell'artista che l'ha assunta e trasposta nell'aura dell'estetico. L'assolutezza di certi ferri appena attutita dal civettuolo aprirsi o levarsi di alcuni «margini» come ricetto d'ombra, di luce o di colore, sembra ora riecheggiare, ridotta allo stringato contrapporsi tra bituminoso annullamento della materia ed una pacata accensione della stessa. Anche il timido ingresso di alcune note di colore, prepotentemente schiacciate contro i bordi, nel grande vuoto del cellotex, privo di qualsiasi trattamento ed esibito come materiale così come viene fornito dall'industria e, allo stesso modo, il vagare come in condizione di assenza di gravità di alcuni elementi archetipi, di quelle immagini-simbolo così frequenti nei lavori di Burri, non fanno che alludere ad una loro possibile altra collocazione come proiezione su uno schermo occasionale in cui la luminosità di un nero brillante fa galleggiare come nel vuoto quegli elementi, così come, an-

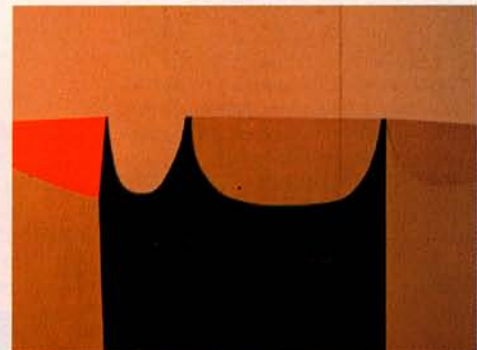
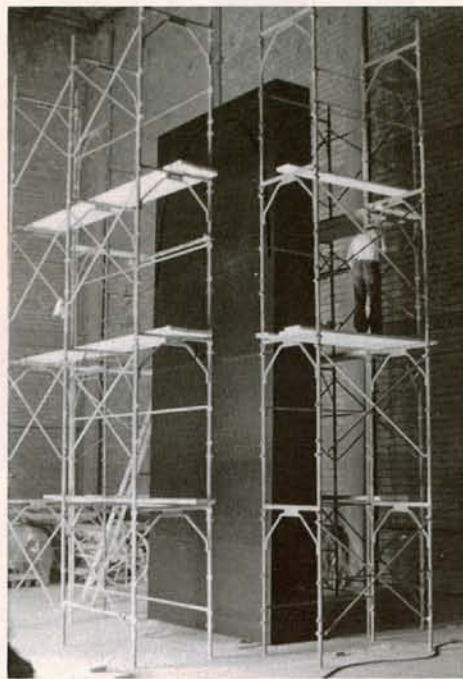
che se con toni più pacati, la spenta luce del fondo, data dalla stessa materia che fa da supporto, intriga con quei corpi vaganti.

Ma se tutto ciò può far pensare ad un espediente per ottenere un estremo grado di libertà, ad evitare ogni possibile fraintendimento, Burri inserisce come elemento d'ordine quella sorta di linea d'orizzonte che più che un indicazione di estensione verso l'interno, si dà come cortina calata dall'alto, e negli accesi accordi cromatici, di più chiara aspirazione pittorica, e nei sinuosi «ritagli» che oltre a farsi elemento diaframmato di limite, creano quel compiaciuto senso del disteso, dell'abbandonato, infine, quell'orizzontalità del luogo in senso panico che, evitando ogni possibile fraintendimento, come si trattasse di uno scivolamento nella ripresa ravvicinata di un particolare, apre invece infiniti spazi di cui una controllata scansione sembra essere l'elemento portante, senza ambigui sconfinamenti in incontrollate zone d'ombra interpretativa e visiva.

Francesco Moschini



In questa pagina, sopra: il modellino di Orsanmichele con la prova dei quadri in scala. A destra: la scultura in ferro «Grande nero» 1980 (750x90x300) ancora coperta dalle intelaiature e «Orti 8», 1980, cellotex e acrilico.



Sotto, da sinistra a destra: «Orti 7» 1980, cellotex e acrilico (cm 250 x 375); «Orti 9», 1980 cellotex e acrilico (cm 250 x 325) e «Orti 2», 1980, cellotex e acrilico (cm 250 x 375).

