

di molto ravvicinato, che sappia distinguere tra le trasparenze di veli metallici, considerare il virtuale movimento di tentacoli artificiali. Risolvono il rapporto con lo spazio inglobandolo, lasciandosi attraversare dal vuoto tanto da sembrare definibili in virtù di esso, in virtù di ciò che impedisce che ci sia solo vuoto. Eppure la loro presenza innesta tensione nell'ambiente, perché la minuzia lavora all'eventualità del movimento, lo indica nella applicazione sghemba alla parete e nel lasciare l'opera sospesa nello spazio. Dovute al sapere di un bricoleur che si può dire raffinato, le opere giocano apertamente sull'allusività, sembrano appunto legate al mondo organico ma anche alla sfera degli oggetti, stanno fra un regno e l'altro e mettono in causa la seduzione dell'artificio. Costellando l'ambiente, sembrano allestire il paesaggio di una natura oltremontana e vagamente pericolosa, o introdurre l'ipotesi di un tempo cortocircuitato, come si trattasse di rovine ipertecnologiche, di fossili del futuro.

Giorgio Verzotti

ROMA

Alberto Burri

Galleria Sprovieri/ A.A.M.

Nero, *tabula rasa*, solidità, solennità, senso dell'ordine; ma anche composizione, superfici in rilievo, gradazioni di luce, esteticismo, raffinatezza e rifinitura.

Sprovieri riapre la galleria di Piazza del Popolo (che un tempo - tanto tempo fa - era di Plinio de Martiis e, quindi, anche di Schifano, Angeli, Kounellis, Festa, Lombardo, Tacchi, Mambor, Ceroli...). Riapre con questo *Annotarsi* di Burri, undici grandi cellotex neri, una mostra un po' controcorrente (penso a *Anniottanta!*), un po', invece, decisamente in riga con i revivals anni Sessanta di oltreoceano. Dopo le opere "pittoriche" e coloratissime di *Sestante* (1983), a prima vista si direbbe che Burri sprofondi nuovamente nell'assenza cromatica. Ma non il nero "reale" del catrame, della bruciatura e della materia violentata, piuttosto l'idea del nero, quello a olio, quello acrilico, quello della pittura, insomma, in una sorta di scacco e al contempo di accettazione della solitudine e della semplicità di un *atelier* in cima ad una collina - magari a Città di Castello. È un po' come rivivere oggi, dopo la Transavanguardia ed i suoi sviluppi più espressionistici, quella via d'uscita dal dilagante informale e dai suoi barocchismi che Burri indicava alla fine degli anni 50 con la sua concretezza e classicità.

Ma l'uomo Burri al pubblico si concede poco ("è tutto già nel quadro"), e anche per questo si è sempre visto in lui quello che si voleva trovare: ecco, si diceva, un'opera dove la "pittoricità" è quasi assente ed il materiale stesso, con tutte le sue qualità poetiche, prende il sopravvento in una perfetta realizzazione di quella volontà di fare, della vita, arte; ecco, si diceva, l'intervento gestuale più puro, la

cucitura, la lacerazione, la bruciatura. Oppure (più recentemente), ecco la fine di un'ingenua volontà avanguardista, il ritorno alla pittura ed al colore.

In realtà, però, più che evoluzione in Burri, c'è volontà di fare coesistere, in un utopistico e perfetto equilibrio, forma e materia; colore della "pittura" e colore della "natura"; visioni astratte e figure primitive ed arcaiche, senza incertezze, quasi particolari di oggetti (enormi!) visti da un bambino di notte; geometria ed imperfezione di un contorno appena asimmetrico, ideale ma anche generosamente umano, troppo umano. Accanto ai sacchi e alle combustioni, infatti, c'erano anche le tracce dei colori e le tempere. Adesso, al di là della pittura nera a olio e acrilica sulla superficie del quadro (il nero è un colore: se riflettente diventa nerissimo e brillante, se opaco è quasi grigio...) c'è anche la realtà "interiore" del ruvido ed imperfetto cellotex che emerge quando, delicatamente, se ne ritaglia una zona e la si spella.

Ma il versatile Burri non è nemmeno soltanto questo, è anche, come ci mostra Moschini a A.A.M., in una mostra (in miniatura) di bozzetti, un artista consapevolmente alle prese col problema della destinazione pubblica dell'opera d'arte e quindi con l'arte monumentale, come nel caso del *Cretto* di Gibellina, ancora incompleto, accanto alle rovine del terremoto. È il rapporto con l'ambiente di collocazione (Orsamichele a Firenze, L'Arsenale a Venezia, i palcoscenici dei teatri, la galleria di Sprovieri...), integrare l'opera fino a farla diventare parte del luogo, evidenziare questo poeticamente, offrire un sestante all'uomo, un po' frastornato, un po' alla deriva.

Carolyn Christov-Bakargiev

Buren, Kounellis

LeWitt, Paolini, Merz

Ugo Ferranti/ Mario Pieroni

Due gallerie romane, Pieroni e Ferranti, presentano due mostre che vedono impegnati alcuni fra i più importanti artisti degli anni Sessanta e Settanta accomunati da un ritorno (anche se una vera scomparsa non c'è mai stata) all'installazione dopo un periodo di preponderante ritorno al quadro.

Nella galleria di Ugo Ferranti Buren, Kounellis, LeWitt, Paolini presentano i loro nuovi lavori. Buren foderà con la sua carta a bande colorate, in questo caso azzurre, le grandi vetrine della galleria, ma ritaglia alcuni vuoti che permettono di gettare uno sguardo all'interno per vedere che le pareti mancanti sono state proiettate in perfetta corrispondenza con i vuoti della vetrata sulla parete di fronte. L'artista stabilisce così, mediante lo strumento neutrale delle bande standard, una relazione tra interno ed esterno. Paolini ha costellato una parete di punti ora più radi, ora più fitti. L'operazione ricorda un suo vecchio lavoro, *Vedo*, che costituiva l'individuazione del campo visivo dell'artista, ma in questo caso il segno della matita è sostituito da piccoli chiodi che conferiscono alla superficie