Alberto Burri

UN PROGETTO
A.A.M. ARCHITETTURA ARTE MODERNA - ROMA

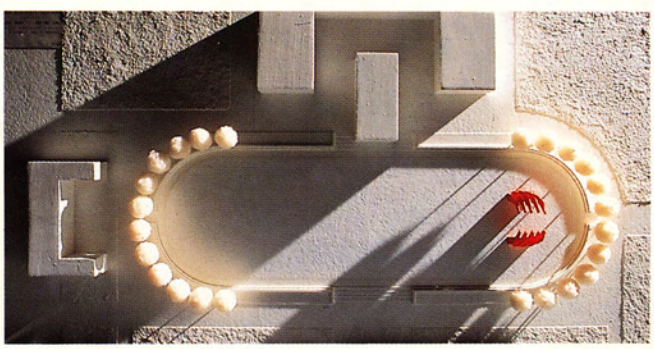
Ferruzzi

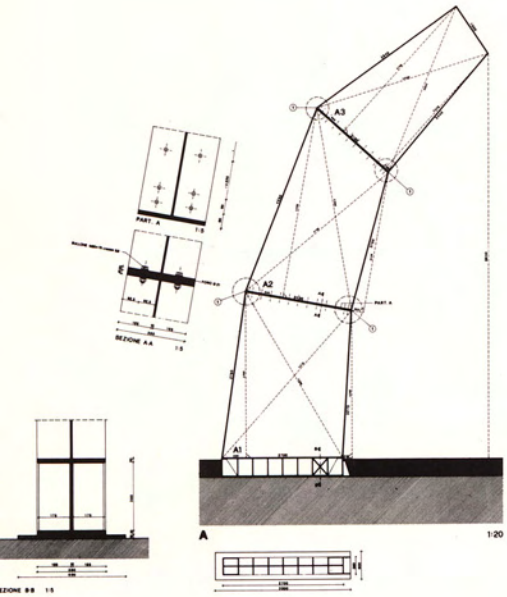
Già nel 1988 Alberto Burri era intervenuto "artisticamente", nonché criticamente, sulla città di Ravenna, elaborando un ciclo di pitture, *Neri* e *S. Vitale*, interamente posto sotto l'influenza della chiesa bizantina. Il senso principale di questa riflessione su di una realtà ambiguamente posta lungo la linea di confine che separa l'Oriente dall'Occidente era una meditazione sulle relazioni tra il tempo della storia, attraverso le memorie congelate nelle preesistenze, e il tempo del moderno, ricondotto alla fissità iconica delle sue figure. La condizione di apparente sospensione del tempo e dello spazio, come nella pittura metafisica, nasceva dal confronto in un luogo determinato di due mondi, l'Oriente bizantino e l'Occidente cattolico. Le interruzioni, scarti, sovrapposizioni, contaminazioni, lacerazioni rendevano tangibile, nel loro traslare dal nero al grigio, il doppio tempo della storia e della memoria sul cui sfondo si staglia l'azione compiuta, che partecipa interamente del tempo. Si trattava allora di una riflessione che, a partire dal paesaggio urbano, nella archetipica essenzialità delle sue linee, attraverso la compenetrazione del paesaggio urbano con quello naturale, giungeva in particolare nelle serigrafie a far esplodere gli elementi dello spazio fino a rappresentarne le deformazioni e le distorsioni nel conflitto, attualizzato nell'esperienza della contemporaneità, del tempo della storia. La dimensione metafisica espressa da questa città, e in essa storicamente fondata, avvolge anche la percezione del presente. Se infatti il *segno* di S. Vitale viene taciuto nella rappresentazione, ciò avviene non solo perché la chiesa stessa si è trasformata nel teatro della rappresentazione, ma soprattutto perché Ravenna diviene lo specchio dell'Oriente sul quale si riflette lo spirito dell'Occidente, la sua essenza investe l'esperienza del presente appropriandosene e riconducendolo, nel silenzio di una "attesa", alla sospensione del tempo cronologico. Il tempo del quotidiano, nella sua densità di presenze storiche, si trasforma pertanto in tempo/spazio estetico, fino alla negazione del tempo nello spazio segnato dalla materia. La stessa rinuncia, in queste opere, a qualunque concessione cromatica non rimanda a nostalgiche interpretazioni di una materia sublimata. Al contrario lo spazio estetico di Burri è quello in cui la materia è ricondotta proprio alla sua essenzialità, riportata all'attenzione nel contemporaneo, nel suo stesso essere oggetto effimero di consumo. La scultura di Burri, così come in genere tutta la sua opera, si è sempre posta l'obiettivo di descrivere l'atmosfera di attesa di un evento che non si compie, ovvero si compie nella più totale indifferenza. L'opera cioè circoscrive il luogo di un'azione possibile, e ormai disattesa, o luogo del continuo ripetersi del momento originario, non più capace di imporsi all'attenzione. Il teatro, e ciò vale sia per il *Teatro continuo* del 1983 sia per il *Teatro scultura* del 1984, è ricondotto alla definizione di un limite, la quinta urbana che ritaglia una parte di città o del paesaggio, attirando su di essa lo sguardo. Tuttavia l'evento che avviene sulla scena definita dalla scultura è ancora un evento metropolitano, poiché alla metropoli è riconducibile anche il paesaggio. Non esistono luoghi "oltre" la città. Burri dalle sue prime opere pittoriche, a partire dalla fine degli anni '40 – ricordiamo la *Piazza di sopra* del 1947 – ha enunciato la propria poetica in termini esplicitamente metropolitani, culminanti nell'impiego di materiali espressivi della metropoli come i sacchi, il catrame, le plastiche, giungendo, in particolare con i grandi *cretti*, a una integrazione dell'opera nella città che, mentre ne definisce le figure metaforiche, trasforma la città stessa in teatro nel quale si colloca l'evento artistico. Tuttavia tale "evento" non proietta la città in una dimensione "altra" – auratica per dirla in termini benjaminiani – bensì si traduce in un'apertura che permette uno scambio dialettico, e una integrazione città-opera, a commento reciproco. Attraverso il *Teatro continuo* lo sguardo coglie infatti la città nella essenzialità della sua rappresentazione. Non è pertanto possibile all'interno dell'opera complessiva di Burri distinguere in modo palese, come invece avviene per altri artisti, il luogo della pittura da quello della scultura. I *grandi pezzi* rimandano immediatamente ai cretti, mentre gli stessi cretti si trasformano in quinte definendo il luogo della rappresentazione teatrale, come nel *Grande cretto nero* di Los Angeles (1977) e in quello di poco successivo di Capodimonte (1978). La scultura progettata da Burri appositamente per il piazzale antistante il Palazzo delle Arti e dello Sport "Mauro De Andrè" si pone evidentemente in continuità con la tematica del teatro, già esplicitamente affrontata. In particolare essa fa immediatamente riferimento all'opera già esposta ai Giardini della Biennale di Venezia (1984) ed è stata ulteriormente indagata in chiave pittorica in un *Cellotex* del 1984 esposto a Parigi. Rispetto a entrambi i temi – il rapporto con Ravenna e con la precedente scultura di Venezia — quest'opera ribadisce il senso della costruzione di una *scena* il cui oggetto è costituito dall'ideale visione, oltre la pineta, del lido di Classe. Essa tuttavia "spezza" la continuità enunciata nella scultura del 1984, pur riproponendone lo schema planimetrico circolare, da un lato si trasforma nell'ideale rievocazione di una stilizzata carena di nave, rovesciata ed emblematicamente "aperta" verso i lidi, dall'altro diviene la rappresentazione di un processo nel tempo che si sostanzia nella metafora del rudere. La linea spezzata, il ponte interrotto sottolineano ed esaltano la tensione verso un'azione che tuttavia non giunge a compiersi. Posto nel grande vuoto del piazzale, il *Grande Ferro R* conferisce autonoma dignità architettonica a uno spazio altrimenti destinato a essere subordinato all'edificio e lo trasforma, heideggerianamente, in un "luogo". Spingendosi verso una definizione più architettonica, l'opera perde la vocazione naturalistica, suggerita dalla linea abbandonica del teatro-scultura dei giardini della Biennale, per una diversamente espressiva meccanicità che allude all'artificio. Il teatro del mondo da sguardo naturalistico diviene l'occhio artificiale attraverso il quale osservare il divenire della storia.

A.A.M. ARCHITETTURA ARTE MODERNA - ROMA

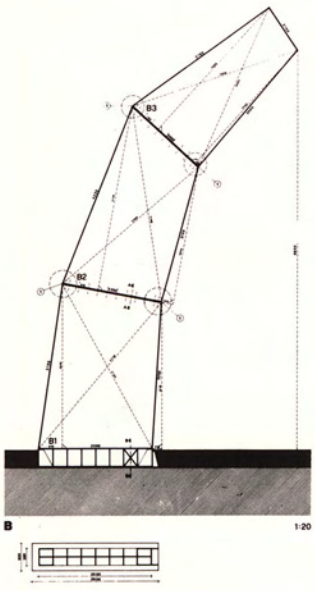
Alberto Burri nasce a Città di Castello (Perugia) il 12 marzo 1915. Si laurea in medicina nel 1940. Quale ufficiale medico è fatto prigioniero degli alleati in Tunisia nel 1943 e viene inviato nel campo di Hereford, Texas. Qui incomincia a dipingere. Tornato in Italia nel 1946, si stabilisce a Roma e si dedica alla pittura. Nel '47 e '48 tiene le prime personali a Roma (galleria La Margherita). Nel 1951 partecipa alla fondazione del gruppo "Origine" con Ballocco, Capogrossi, Colla, e l'anno successivo espone, alla galleria dell'Obelisco, *Neri e Muffe*. Dal 1950 assumono rilievo i *Sacchi*, fino a predominare nelle mostre personali che, dopo Roma, si tengono ormai anche in varie città americane ed europee: Chicago, New York, Colorado Springs, Oakland, Seattle, San Paolo, Parigi, Milano, Bologna, Torino, Pittsburgh, Buffalo, San Francisco. Al volgere del sesto decennio, nei successivi appuntamenti con il pubblico (Venezia, Roma, Londra, New York, Bruxelles, Krefeld, Vienna, Kassel) appaiono i *Legni*, le *Combustioni*, i *Ferri*. Agli inizi degli anni Sessanta si segnalano in successione ravvicinata, a Parigi, Roma, L'Aquila, Livorno, e quindi a Houston, Minneapolis, Buffalo, Pasadena, le prime ricapitolazioni antologiche che, con il nuovo contributo delle *Plastiche*, diverranno vere e proprie retrospettive storiche a Darmstadt, Rotterdam, Torino e Parigi (1967-1972). Gli anni '70 registrano una progressiva rarefazione dei mezzi tecnici e formali verso soluzioni monumentali, dai *Cretti* (terre e vinavil) ai *Cellotex* (compressi per uso industriale) mentre si susseguono le retrospettive storiche: Assisi, Roma, Lisbona, Madrid, Los Angeles, San Antonio, Milwaukee, New York, Napoli. In anni recenti Burri realizza complessi organismi ciclici, a struttura polifonica; il primo è stato *Il Viaggio*, presentato a Città di Castello, nel 1979, e passato l'anno successivo a Monaco di Baviera, poi *Orti* a Firenze nello stesso '80, *Sestante* a Venezia (1983) e *Annottarsi* ('85 e '86) che inizia da Roma la presentazione in varie città europee. A Città di Castello dal 1981 è esposta in permanenza a Palazzo Albizzini una scelta selezione di opere, omaggio di Burri alla sua città. Nell'84 per inaugurare l'attività di Brera nel settore del contemporaneo Milano ospita la più recente ed esaustiva mostra di Burri. La fortuna critica di Burri si intreccia strettamente da un lato con le reazioni-contrasto relative alla divulgazione della sua opera, sempre in rapporto a una diversa evoluzione del gusto secondo la cultura di fondo dei vari paesi europei e americani, dall'altro con le approssimazioni e i tentativi della critica di rapportarne il significato e le motivazioni alle pseudocategorie divulgate di uso internazionale: art brut, informale, concettuale, ecc. In questa logica i quotidiani e i periodici d'informazione finiscono per registrare, dagli anni Cinquanta a oggi, un'esemplare mutazione del gusto di massa, dalla ripulsa scandalizzata all'attenzione curiosa, all'accettazione motivata, all'esaltazione acritica. In concreto la linea portante della lettura critica passa sostanzialmente attraverso i testi sollecitati dalle mostre e attraverso i saggi ospitati da riviste specializzate. È significativo che le prime assonanze venissero da voci di poeti (L. De Libero, L. Sinisgalli, *Alberto Burri*, Roma, 1947; E. Villa, *Burri*, Roma, 1953; J.J. Sweeney, *Burri*, Roma, 1955). Sweeney dopo aver accolto l'opera di Burri in una selettiva del Guggenheim Museum (*Younger European Painters*, New York, 2 dic. 1953-21 feb. 1954) ne illustrava il lavoro in un saggio monografico (*Burri*, Roma, 1955), lo presentava alla VII Quadriennale di Roma nello stesso anno, e vi ritornava con appassionata e lucida partecipazione in occasione della mostra itinerante del '57-'58 (*Paintings by Alberto Burri*, Carnegie Institute, Pittsburgh, 1957) e della Biennale veneziana del '58. Saranno sempre esponenti della critica internazionale a seguire il processo espositivo e divulgativo dell'opera di Burri (J.P. Byrnes, *The collages of Alberto Burri*, Colorado Springs, 1955, Seattle, 1956; M. Tapié, *Burri et César*, Parigi, 1956; A. Pieyre de Mandiargues, *Alberto Burri*, Milano, 1957; E. Vietta, *Alberto Burri*, Basilea, 1959; P. Wember, *Alberto Burri*, Krefeld e Vienna, 1959; H. Read, *Alberto Burri*, Londra, 1960) mentre la critica italiana sembra accorgersi di questo *outsider* nel momento stesso in cui se ne verifica l'accettazione accademica nell'ambito del museo e nelle "rappresentative" dell'arte attuale. Pagine appassionate gli dedica Arcangeli (*Opere di Alberto Burri*, Bologna, Torino, 1957); Argan ne presenta la prima retrospettiva (*Burri*, Bruxelles, 1959) e la personale alla XXX Biennale di Venezia (1960). I primi approfondimenti storici sono di Calvesi (Alberto Burri, in *Quadrum*, n. 7, Bruxelles, 1959) e di Crispolti (*Mostra antologica, opere dal 1948 al 1955*, Roma, 1961; *Alternative Attuali, Omaggio a Burri*, L'Aquila, 1962). Gli anni Sessanta vedono convergere sull'artista attenzioni e consensi improntati a svariate giustificazioni critiche e metodologiche, nel tentativo di inquadrare in sistemi generali le motivazioni contenutistiche e formali. Si segnalano in tal senso gli apporti di Brandi, culminati, dopo la presentazione di una mostra nel '62, in un'ampia e documentatissima monografia (*Burri*, Roma, 1963, contributi al catalogo generale di V. Rubiu) con motivi ripresi in successive occasioni (Assisi, 1975, Napoli, 1978). Dopo quella sintesi ufficiale, e nuove stimolanti prospettive d'indagine proposte da Calvesi (*Alberto Burri*, Milano, 1971), saranno ancora le esposizioni, tematiche o retrospettive, a stimolare il lavoro esegetico degli ultimi due decenni, dal contributo, ancora una volta, di Sweeney (Houston, 1963) alla recente retrospettiva storica di Brera e alle personali in varie città europee: H.G. Sperlich, B. Krimmel, *Alberto Burri*, Darmstadt, Rotterdam, 1967; A. Passoni, *Albero Burri*, Torino, 1971; J. Leymarie, *Alberto Burri*, Parigi, 1972; M. Calvesi, *Alberto Burri, Disegni, tempere e grafiche*, Pesaro, 1976; B. Mantura, G. De Feo, Alberto Burri, Roma, 1976, Madrid, Lisbona, 1977; G. Nordland, *Alberto Burri. A retrospective view 1948-1977*, Los Angeles, 1977, San Antonio, Milwaukee, New York, 1978; R. Causa, G.C. Argan, *Alberto Burri*, Napoli, 1978; N. Sarteanesi, E. Steingräber, *Alberto Burri. Il Viaggio*, Città di Castello, 1979 e Monaco di Baviera, 1980; V. Bramanti, *Alberto Burri*, Firenze, 1980; G. Butterfield, *Alberto Burri: echoes and alchemical implications*, Palm Springs, 1982; G.C. Argan, *Burri-Sestante*, Venezia, 1983; C. Pirovano, *Burri*, Milano, 1984; G. Fournet, P. Falicon, D. Abadie, *Alberto Burri, Rosso e Nero*, Nizza 1984; J. Leymarie, *La poétique de la matière*, Parigi, 1985. Sintesi veloci dell'opera complessiva di Burri, variamente orientate sotto il profilo critico, sono state offerte in agili monografie da V. Rubiu (*Alberto Burri*, Torino, 1975), da F. Caroli (*Burri*, Milano, 1979) e da S. Lux (*Alberto Burri dalla pittura alla pittura*, Roma, 1984).

Alberto Burri

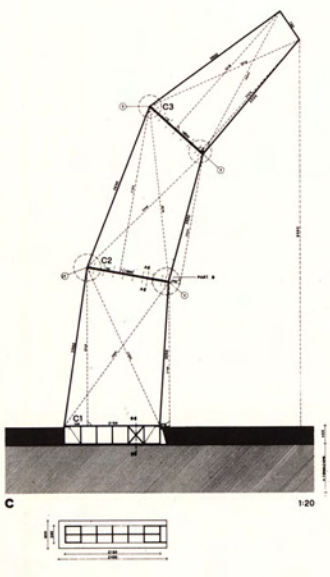




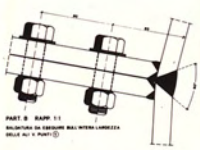
A 1:20



B 1:20



C 1:20



fotografie di Aurelio Amendola e Ippolita Paolucci

ALIGHIERO BOETTI
mosaico pavimentale per l'ingresso del
Palazzo Mauro De Andrè, 1990, Ravenna.

ALBERTO BURRI
"Grande Ferro R", 1990, Ravenna,
Palazzo Mauro De Andrè,
Scultura-Teatro sulla Corsia Agonale.

ARDUINO CANTAFORA
"Città come casa", "Città come collezione", 1990, olio su tela,
ciclo pittorico per il porticato della nuova sede della Ferruzzi Finanziaria,
1990, Ravenna.

NICOLA CARRINO con CARLO MARIA SADICH
elemento scultoreo/architettonico, 1990,
Roma, nuova sede de "Il Messaggero" di Viale Castrense.

MARIO CEROLI
"Eleusi", 1991, premio consegnato durante lo spettacolo inaugurale
del Palazzo Mauro De Andrè, Ravenna.

EMILIO D'ELIA
"Cosmo Aperto", 1991, tecnica mista su legno,
nuova sede della Ferruzzi Finanziaria, Ravenna.

ALFREDO DE SANTIS
progetto grafico per il XXVII Campionato Europeo Maschile
di Pallacanestro "Roma '91".

STEFANO DI STASIO
PAOLA GANDOLFI
DARIO PASSI
opera per la sala conferenze della nuova sede de "Il Messaggero",
olio su tela, 1991, Roma.

MAURO FOLCI
intervento di conclusione del corridoio al piano terra
della nuova sede della Ferruzzi Finanziaria, 1991, Ravenna.

BRUNO LISI
"Finestre sull'universo", 1991,
tela antistante la saletta riunioni della nuova sede
della Ferruzzi Finanziaria, Ravenna.

CARLO LORENZETTI
elementi di condensazione della luce per la volta
del Palazzo delle Arti e dello Sport, Ravenna, 1991.

ELISA MONTESSORI
"Giardino delle Effemeridi", 1990, ciclo di 54 mosaici,
Palazzo Mauro De Andrè, Ravenna.

ELISA MONTESSORI
"La Stanza Sospesa", 1990, Ravenna,
nuova sede della Ferruzzi Finanziaria.

GIANFRANCO PARDI
"Progetto Azzurro", 1991, Intervento per l'ingresso della nuova sede
della Ferruzzi Finanziaria, Ravenna.

DARIO PASSI
"Frantumazione Urbana", 1991, olio su tela,
opera per la sala "Vollera" della nuova sede de "Il Messaggero",
Roma.

ACHILLE PERILLI
arazzi per la sala conferenze del Palazzo Mauro De Andrè,
1990, Ravenna.

ARNALDO POMODORO
"Medaglia per il XXVII Campionato Europeo Maschile
di pallacanestro" "Roma 91" bronzo dorato

FRANCO PURINI
12 disegni d'invenzione, china su lucido,
sequenza al piano terra della nuova sede
della Ferruzzi Finanziaria. 1991, Ravenna.

GIANNI MARIA SADICH
bassorilievo per la guardiola della nuova sede
della Ferruzzi Finanziaria, 1991, Ravenna.

ETTORE SORDINI
scultura per le fontane, 1990, Ravenna,
Palazzo Mauro De Andrè.

SERGIO TRAMONTI
scenografia per lo spettacolo di inaugurazione del
Palazzo Mauro De Andrè, 1991, Ravenna.

GIUSEPPE UNCINI
scultura per il patio della sala Ferruzzi, 1990,
Ravenna, Palazzo Mauro De Andrè.