

**IL FATTO.** È morto a Nizza Alberto Burri, uno dei più grandi maestri dell'arte informale

**IL RICORDO**

**Il cretto di Gibellina  
La memoria  
è una ferita aperta**

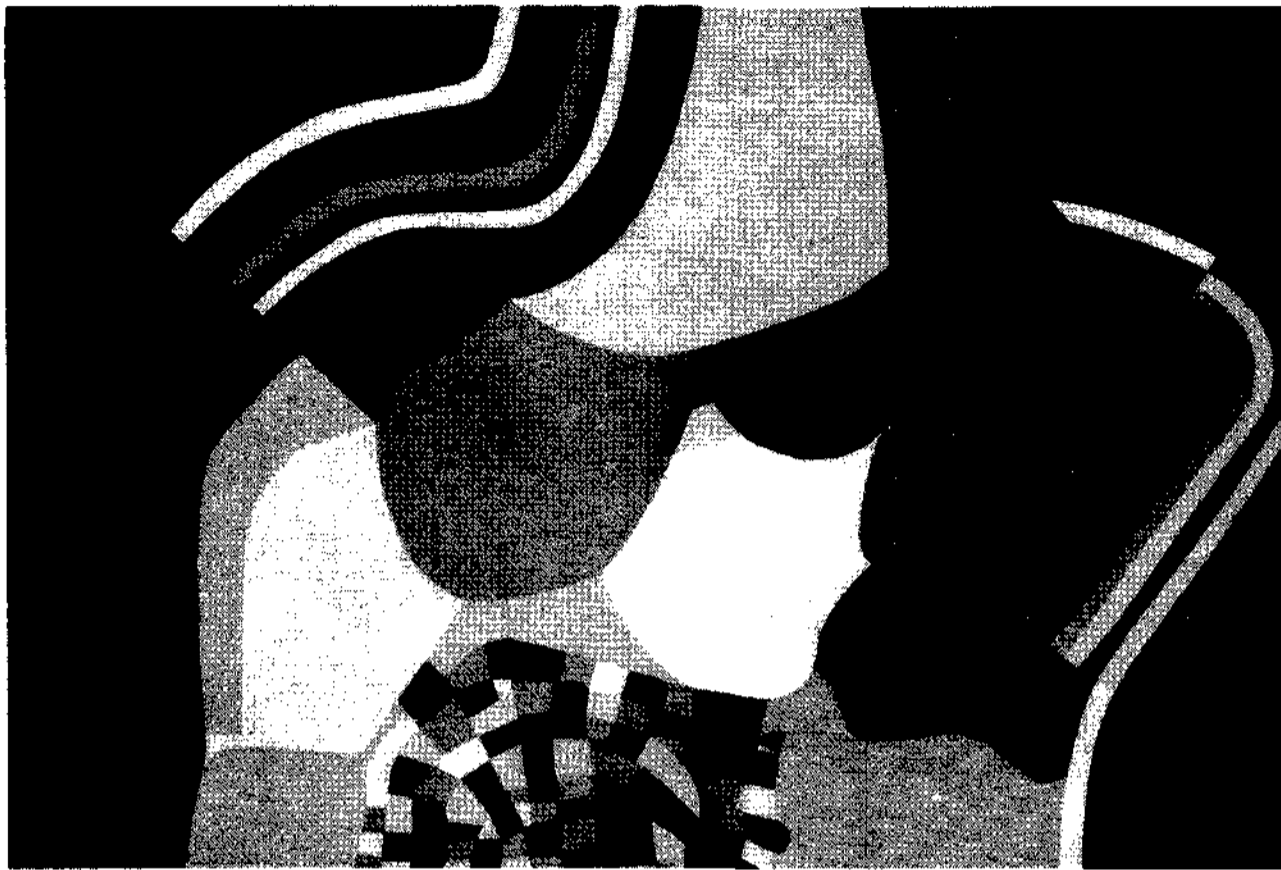
FELVIO ABBATE

**E**CCOLO L'Il grande cretto di Burri, appare all'improvviso, dopo gli ultimi tonanti delle contrade che si lasciano alle spalle la Val di Mazzaro. E ciò che subito si rivela è l'immagine, il simulacro di un gigantesco lenzuolo terso, un lenzuolo messo lì a ricoprire la terra. Proprio così, il grande cretto nasconde la terra del Belice, nasconde, col suo nitore abbagliante, nell'idea di una lava bianca, le macerie di Gibellina. Eppure non basta il colpo d'occhio dei viandanti, dei pellegrini terrestri per scoprirlo interamente, per percepire tutta la sua essenza poetica. Probabilmente bisognerebbe sorvolarlo, guardarlo dal cielo per coglierne interamente il senso, occorrerebbe avere le ali o un Cessna, e scoprirlo da lassù. Soprattutto di notte quando la valle fa ritorno al buio e alle fiammelle dell'entroterra siciliano, lo stesso entroterra da dove, più di un secolo fa, dirette a Calatafimi passarono le camicie rosse di Garibaldi.

Di sicuro il grande cretto è una metafora del terremoto, la migliore immagine che un artista potesse trovare per esprimere la frattura e il silenzio del paesaggio: perché il cretto racconta gli sbadigli della terra, i più tragici sbadigli che la terra possa esprimere. È l'idea di un sudario per un paesaggio di macerie. Per quel poco, quel nulla che sopravvive alle scosse di una notte del gennaio del '68. Né le case né la chiesa e neppure il cinema, come ormai sappiamo. Eppure lo, all'inizio, quando quest'opera era soltanto allo stato di progetto, poco più che un modello di compensato, se devo proprio esser sincero, non l'arnal più di tanto, dicevo fra me e me: a che serve un sudario, le macerie sono già un cretto, raccontano fin troppo bene la terra ferita, il nulla, la tabula rasa: perché allora non lasciare che siano queste a mostrare la scomparsa di un luogo.

**I**N REALTÀ sbagliavo, aveva ragione Ludovico Corrao, allora sindaco della città, che con tutte le sue forze volle che Gibellina avesse quel monumento, avesse una pietra tombale di cemento bianco a raccontare la notte della fine. Aveva ragione Corrao perché il tempo, le bizzarrie della natura, la pioggia, gli elementi tutti non sono clementi con le macerie, il tempo in Sicilia inghiotte tutto, e più nulla, poco alla volta, sarebbe rimasto di ciò che inizialmente prendeva il nome di Gibellina. Dunque così sia, è giusto che sia venuto il cretto, il cretto come sudario, come lapide, come monumento perenne. Col tempo, anch'io mi sono reso conto che andava bene così. Eppure la sua costruzione non è stata facile. C'è voluto denaro e pazienza. Un pezzo alla volta, come se si trattasse di un mosaico per il quale mancavano le tessere.

Ricordo bene adesso una breve conversazione che ebbi con Burri, doveva essere il maggio dell'84, c'incontrammo a Venezia, durante la Biennale. Lui era impaziente, e forse scherzando, mi disse: spero di vederlo finito, prima di morire. Sugeriva anche di aprire una sottoscrizione presso i gibellinesi immigrati in America, si vedeva bene che ci teneva a quell'opera. Per abitudine lessicale, per pigrizia, solitamente i critici d'arte a proposito del cretto hanno parlato di *land art*. In realtà il cretto è ben altro e forse molto di più. È un'opera che muove da un'immagine della natura (la terra crepata dall'aridità, dall'assenza d'acqua) per affermare le ragioni dell'arte che - e guai se così non fosse - nasce dove finisce la natura. Sappiamo anche che è stato il paesaggio di Segesta e di Selinunte a suggerire a Burri quest'opera, l'idea che perfino una civiltà di contadini dovesse avere un proprio luogo dove far ricorso nel tempo alle armi della memoria.



Sestanta 10 - un'opera di Alberto Burri del 1962

Aurelio Amendola

**Negli anni 50  
l'ira del Pci  
contro i «sacchi»**

Come tutti i grandi maestri dell'arte astratta italiana, anche Alberto Burri fu oggetto di una rovente polemica da parte del Pci. L'idea che muoveva Burri, infatti, era quella di dimostrare le potenzialità espressive autonome della materia, la capacità evocativa di sostanze extra-artistiche (e, come gli venne imputato allora, «antiestetiche») come le muffe e il catrame, segnate da forti contrasti di neri che avevano sentito la lezione di Velasquez, Mela, Caravaggio. I «sacchi», in particolare (famoso tra tutti «S Z 1»), erano proposti come frammenti di realtà, irreali - nei loro strappi, buchi, rammenti a vista - come metafora esistenziale. Questa rivoluzionaria concezione della pittura incontrò l'ostacolo acceso del Pci - all'epoca acceso sostenitore del cosiddetto «realismo socialista» - che nel 1959 formulò addirittura una interrogazione parlamentare per protestare contro l'esposizione dei «sacchi» di Burri alla Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma. La querelle rimase nei toni la polemica di oltre dieci anni prima fra Togliatti e Turcato. Solo negli anni Ottanta, Burri era stato riavvicinato dai vertici del Pci grazie all'operato degli amministratori di Città di Castello.

**Poesia in forma di materia**

**Un «medico»  
in cerca  
delle origini**

Alberto Burri era nato a Città di Castello il 12 marzo 1915. Laureatosi in medicina nel 1940, partì in guerra come ufficiale medico. Nel '43 fu fatto prigioniero dagli alleati in Tunisia e inviato al campo di Moreford nel Texas, dove cominciò a dipingere paesaggi dai colori infuocati. Nel '46, tornato in Italia, si dedicò totalmente alla pittura. Nel '51 fondò con Capogrossi, Ballocco e Colla il «Gruppo Originale» nell'intento di riformare integralmente i linguaggi artistici verso l'informale. Ma fu un'esperienza fugace. Invitato ad esporre in collettive al Guggenheim Museum e al Moma di New York, Burri cominciò ad essere conosciuto in Italia tardi, nel '52 alla XXVI Biennale di Venezia. Nel '59 arrivò il momento della sua consacrazione con la prima retrospettiva a Bruxelles presentata da Giulio Carlo Argan.

Alberto Burri è morto nel primo pomeriggio di ieri all'ospedale Pasteur di Nizza in seguito a problemi respiratori. Padre dell'astrattismo e della sperimentazione materica, Burri era uno dei più grandi maestri dell'arte contemporanea. I funerali si svolgeranno nei prossimi giorni a Città di Castello, dove era nato e viveva, ed è la Fondazione che porta il suo nome ospita una straordinaria collezione che resta il più organico museo sulla sua opera.

ENRICO CRISPOLTI

■ Purtroppo l'evento lo si temeva da qualche tempo, e tuttavia l'emozione è sempre grande nel suo ineluttabile avverarsi. Non soltanto per la scomparsa di un maestro ormai ben assunto come «storico» nel ricordo dell'esperienza di rapporti nei suoi anni più creativi. Lo conobbi fra il '56 e '57, e fu per me una rivelazione vederlo lì nel suo studio di via Nera vicino ai suoi «sacchi», e le sue intrinseche materiche di frammenti di tele recuperate. Ricordo che mi fece anche una fotografia. Amava molto la fotografia, Burri, come lo sport. Era più facile parlare con lui di sport, di caccia, di macchine fotografiche recentissime, che non di arte. Stimava Ben Nicholson, ma diffidava alquanto dell'arte astratta. Per me fu un incontro formativo fondamentale. Interrogandomi sul senso del suo lavoro con materiali empirici, in piena rottura con la «pittura», compresi il senso profondo

della ricerca «informale». Alla fine del 1957 (avevo ventiquattro anni) organizzai a Roma una mostra di «poetica informale», mettendo insieme Burri, Morlotti e Vedova: tre esperienze diverse, ma convergenti sul denominatore determinante dell'esistenzialità. Ne scrissi poi a lungo nel 1959 su «Il Verni» di Luciano Anceschi, e nel 1962 organizzai un «Omaggio a Burri» in «Alternative attuali» nel castello spagnolo de L'Aquila. Fu la prima mostra antologica di Burri in Italia. È stato uno dei maggiori artisti italiani di questo secolo, anche se credo che il suo più alto contributo creativo lo abbia espresso dall'inizio degli anni Cinquanta a parte dei Sessanta: il Burri materico, forte, radicale. Per il quale allora mi sono battuto, di fronte allo sconcerto del mio maestro Lionello Venturi, e alla cautela di Argan, e dello stesso Brandi che pure all'inizio dei Sessanta se ne

innamorò.

Riconosciuto negli Usa fin dall'inizio degli anni Cinquanta, la difficoltà di Burri in Italia è stata esattamente quella di una posizione lungo tale decennio, completamente contraria a quanto rappresentava da noi allora l'avanguardia ufficiale. La quale muoveva invece da deduzioni postcubiste avventurandosi nel limbo delle equidistanze immaginative, fra realtà e astrazione, dell'«astratto-concreto» sostenuto da Lionello Venturi (Afro, Santomaso, Birolli, ecc.). Ed è stata d'altra parte una difficoltà configurata nel quadro della combattuta affermazione in Italia delle ricerche «informali», delle quali, con Fontana, Morlotti, Moreni e pochi altri, fu indubbiamente un protagonista, di riscatto internazionale. Ed è a tale pertinenza, ben più che al lavoro pittorico «astratto», assai formale, sviluppato negli anni Settanta-Ottanta, che s'affida sicuramente la consistenza storica della personalità di Burri.

Fin dal mio primo incontro con la sua opera mi ha colpito la sostanzialità della materia che vi si affermava nella natura dell'immagine, e mi è parsa appunto consistente in tale condizione la forza rivoluzionaria e radicalmente contestatoria del suo fare. Naturalmente il ricorso semanticò al dato materico è stato un aspetto fondamentale della strumentazione «informale». Ma l'opera di Burri vi si è caratterizzata negli anni Cinquanta e primi

Sessanta proprio per una particolare intenzione emblematica, direi veramente escatologica. Che fissava la materia stessa in un assoluto, piuttosto che raccontarla in una continuità d'allusione empirica, per esempio sotto il profilo del «quotidiano» nel senso da Dubuffet teorizzato nel suo volumetto *Prospectus aux amateurs de tout genre* apparso nel 1946.

Nell'impiego materico e, meglio, materologico, di Burri non si produceva infatti una sorta di mimisi dell'usura quotidiana, del segno cioè dell'usura umana sulle cose, dell'impronta umana sulla materia, appunto nel senso sottolineato soprattutto da Dubuffet nella sua «poetica» quanto nella sua opera, ma una sorta di esposizione di brani emblematici di materia. Esattamente per Burri contava allora un rapporto di forme (come segnale metafisico, ereditato dalla tradizione del concretismo europeo e della due guerre) e materia (come realtà assoluta dell'esistenza, e fondamento oltre il quale è il nulla). Tuttavia lo spostamento allora avveniva, in modo determinante, verso il polo della materia, anziché verso quello della forma concettualmente valutata (come avveniva invece nel suo lavoro negli ultimi due decenni); e la fisicità rimane il denominatore semanticò qualificante l'operazione formativa di Burri nei suoi anni più memorabili. Quando esibisce i propri «standardi», le proprie «sintonie» della materia empirica

(la più povera, la più sporca, e antica, come il sacco, in particolare).

Negli anni Cinquanta e parte dei Sessanta la contestazione messa in atto da Burri come fin dall'inizio (dai suoi «catrami», neri) perentoria, frontale, cupamente ineluttabile come immagine d'una sorte umana comune, nel risentimento e nella denuncia ontologica. L'accusa che portava alla società del proprio tempo non era sociale, non era politica, era appunto ontologica: era il presentimento acuto, potentemente proposto in termini figurati, d'uno scacco, d'uno sfacelo, d'una abissale caduta. Burri era dalla parte di Sartre, aveva il coraggio radicale di indicare l'abisso, la discesa negli inferi (come scrisse André Pieyre de Mandiargues nel 1954), di toccare un'origine, di riandare disperatamente un primordiale tellurico, ove la ferita è tanto fisica quanto psichica, ove si sprigiona una tragica, organica, frustrata vitalità («muta gli stracci in una metafora di carne umana, sanguinante», scrisse James Johnson Sweeney nella prima monografia dedicata gli, nel 1955).

E quelle offerteci allora da Burri rimangono forse le immagini di più radicale rifiuto contro la misura di sfacelo morale del mondo contemporaneo, che siano sorte dalla situazione italiana. Gettava infatti sul tappeto la condizione d'esistenza nella nudità della sua primaria questione ontologica.

I sacchi e le combustioni hanno rappresentato il naturale completamento dello «spazialismo»

**Un buco nell'aria: la lezione di Fontana**

ENRICO GALLIAN

■ Quando Alberto Burri impastava mescolta acida di pittura-colore - nelle figurazioni *Paesaggi, Ritratti* alla Margherita nel 1947 (su indicazioni di Pericle Fazzini) presentato da Libero De Libero e Sinigaglia - intrisa di melanconica poesia e straziante epica per una pittura straziante che macinava l'alchimia della figura, l'artista era reduce dal campo di Herford nel Texas ed era già Burri. Aveva bell'è digerito l'astrattismo di Klee e Mirò che risolse nel '48 sempre alla Margherita nei *Neri, Catrami, Gobbi, Sacchi, Muffe*, in un temibile e strepitoso turbinio di immagini, a tirarsi fuori dal provincialismo artistico che atanagliava gli animi nel secondo dopoguerra.

Chissà per quanti anni, decenni ancora ci si chiederà come era possibile che Burri fosse artista d'avanguardia, quasi a voler tentare di trovare una qualunque ragione anche ora che lo sappiamo morto;

forse proprio da ora molti continueranno a chiederselo. Neanche Burri se lo era mai chiesto: era artista per istinto ma anche per la naturale appartenenza alla dinastia di Piero della Francesca, Raffaello, Penzance, Caravaggio. Faceva parte di quella esigua schiera degli artisti *Novecentisti* che hanno caratterizzato questo nostro secondo dopoguerra: Alberto Burri e Lucio Fontana due artisti, che hanno letteralmente capovoltato il fare artistico fino ad una vera e propria rivoluzione copernicana che sarebbe piaciuta a Kant. Sia Burri sia Fontana non ricercavano nella materia l'effettaccio, l'orpello del «bello» in sé quanto piuttosto la sperimentazione: ecco, volevano fondare una nuova sperimentazione. E questo lo hanno fatto riluggendo dal decorativismo e dalla assenza del riempimento di una superficie. Burri non «tempiva», non spingeva dentro un telaio l'effertezza del segno-colore, non ricercava

celebralmente l'effetto scandaistico della materia, rifuggiva dal gratuito piacere visivo dell'impasto, denso di colore: tutto è calcolo e controllo, intimamente deciso per un sogno d'arte, l'idea stabiliente del comunicare la casualità e il contrasto tra le materie. E il tono elettivo che assume nel gioco polimaterico compositivo nasce dall'espressione personalissima, la visione di una povertà incontaminata rappresentata da Burri nella tela di sacco: tela rattoppata magistralmente, lacerata intrisa di ferite che poi è il doppio di vita e di morte, un comporre e un distruggere con un dualismo del linguaggio. Linguaggio che quando appare, subito si impone all'attenzione internazionale: era il 1952, e fu scandalo. Burri aveva già aderito al gruppo *Origine* con Colla, Capogrossi, Ballocco e aveva in un certo senso, interamente percorso quel che anni prima aveva dichiarato Prampolini a proposito della polimatericità della sostanza artistica intesa come materia: «...L'arte polimetrica è un

mezzo d'espressione artistica rudimentale, elementare, il cui potere evocativo è affidato all'orchestrazione plastica della materia».

Certamente Alberto Burri in parte fu aiutato da quest'atmosfera creata dallo sperimentalismo post-futurista ma è anche vero che quanto andava svelando l'artista era la quintessenza dell'arte futura: dopo Burri e, insisto, Lucio Fontana, tutti gli artisti, qualunque fosse la loro estrazione stilistica, dovettero fare i conti con loro; e tutti comunque, dopo, risultarono loro epigoni. Il pulsare della materia, la riduzione nell'azzeramento della tavolozza fino a raggiungere una dissacrante monocromia, la scelta del «ritrovamento» dei materiali giusti per l'operazione artistica giusta di *benjaminiana* memoria, tutto questo in Italia e forse nella stessa Europa, non si era mai visto. Nel momento che i due nostri eroi fecero perdere alla pittura la cosiddetta figurazione reale, quella sorta di riferimento per tutti deciso dalla figuratività della figura, dell'umano

riconosciuto «conoscibile», scattò ineluttabilmente la classicità sia di Burri sia di Fontana. Nella loro insistente e persistente, peraltro «apparente», anonicità, i due artisti hanno indicato ineluttabilmente che l'orpello, il coincidente ammenicolo è fuorviante rispetto alla materia che invece per svelarsi ha bisogno di professionalità sperimentazione e trasgressione culturale.

E così è la materia che vive in un continuo farsi e distarsi per poi ricucirsi; e così è il sublime rapporto francescano vita e morte a trionfare nella rinascita della vita della materia; e così nel contrasto con la pittura d'epoca fatta di elegante vuota «bellezza», che l'arte di Alberto Burri diventa grande. È stata un'arte che ha costretto in tanti a cambiare i punti di riferimento: quasi a volerli dire che l'arte è anche capace di far girare la terra attorno al sole perché è la materia che vive ed è la coscienza del fare a seguirlo.

È uscito

*Reset*

di Felvio Abbate

INCHIESTA EDITORIA:  
IL PRIMATO DELL'IGNORANZA  
OVVERO: QUI NON SI LEGGE PIU'

Bo, Bolati, Dalai, Donzelli, Guadagni,  
Evangelisti, Feltrinelli, Laterza, Mari

In edicola e in libreria il numero di febbraio

DONZELLI EDITORE ROMA