

15.

Elena Modorati

## La “grande narrazione” del vuoto nell’opera di Alberto Burri

nicola.delcorno@unimi.it

---

Alberto Burri è fra i maggiori protagonisti nella storia dell’arte della seconda metà del Novecento, avendo istituito con il suo lavoro le direttrici su cui rilevanti tendenze dell’arte contemporanea si sono innestate. La specifica modalità espressiva che ha segnato l’originalità della sua opera, in una straordinaria varietà di esiti, però, non costituisce di per sé la ragione più profonda di tale incisività. Come un’analisi storica evidenzia, infatti, Burri non è certo il primo artista che si avvalga di materiali extra-artistici<sup>1</sup>, per quanto egli svolga quest’operazione con finalità ed esiti inediti. Se la peculiare inclinazione culturale e di sensibilità dell’Informale connota in prima istanza questa scelta – rispetto alla quale si è parlato di realismo, o naturalismo<sup>2</sup> –, vi è mantenuto anche vivo il rigore della ricerca compositiva, in sintonia con la tradizione dell’astrattismo geometrico, facendo confluire nell’opera l’esperienza sensibile del mondo e la dimensione analitico-razionale, pur sempre fattuale, esercitata.

Ma accostare il lavoro di Burri a movimenti e reperire suggestioni stilisti-

---

<sup>1</sup> Futurismo, cubismo e dadaismo inseriscono nell’opera frammenti di realtà ma senza raggiungere la totale osmosi fra valenza pittorica e valore del mezzo espressivo di per se stesso, ossia in assenza di riferimenti narrativi, come vaglio delle potenzialità del materiale. Lo stesso Burri, comunque, testimonia della secondarietà del mezzo materico: “Se non ho una materia, ne uso un’altra. È lo stesso”. Traggio la citazione da F. Caroli, *La forma e l’informe*, Mazzotta, Milano 1979, p. 107.

<sup>2</sup> Si vedano G. Serafini, *Burri. La misura e il fenomeno*, Charta, Milano 1999 e F. Arcangeli, “Una situazione non improbabile” (1956), in *Dal romanticismo all’informale, II. Il secondo dopoguerra*, Einaudi, Torino 1977, pp. 338-376.

---

che rimane insufficiente e improprio: la critica si è valsa, per descriverlo, di categorie antitetiche – informale, neoplastico, barocco, classico, barbarico, sperimentale, concettuale ... –, testimoniando al contrario la poliedricità di indirizzi interpretativi che si misurano con una sorprendente compattezza, coerenza di indagine e poetica. A ostacolare i giudizi la sfiducia, se non l'ostilità, di Burri verso il *discorso* critico, la ritrosia di chi arretra dietro la propria opera, alla cui voce esclusivamente si affida. A complicare le cose, l'indipendenza di un autodidatta che può muoversi senza prudenza ai margini delle indicazioni di corrente, costantemente forzare gli strumenti espressivi, sfidarne i confini, avvalendosi di un istinto scabro che è certezza d'opportunità, coglimento fisico dell'attimo e della misura, "come quando si spara e si centra il bersaglio"<sup>3</sup>.

Sostiene un approccio elementare, primordiale e non semplicistico, la capacità di rielaborare un sostrato culturale-figurativo indistinto, che non affiora mai specificato in forme date ma sempre in uno spiazzamento, una formulazione nuova. Ciò che Burri ogni volta mostra è una *figura* inedita innestata nella storia, uno strappo nella *carne* antica dell'arte e del mondo. Questa funzione, condivisa ovviamente da ogni opera originale e non "accademica", si presenta però nel lavoro di Burri nei termini di una centralità "tematica"; si può anzi sostenere che il radicalismo sperimentale sia impegnato a indagare attraverso molteplici vie il medesimo nodo problematico, come legame fra singolarità determinata e "orizzonte" che si concretizza in quello fra forma e supporto.

In gioco è sempre l'esperienza della relazione fra l'artista e l'opera, fra un meticoloso piano progettuale, l'esercizio di un controllo serrato, e una dimensione incalcolabile, anarchica, inattesa. Burri a questo proposito dichiara: "Il quadro ti conduce, è vero, però al tempo stesso sei tu che lo conduci sempre. Perché il quadro conta quando è finito, conta solo allora. E lì, lui non ti conduce per niente, lì arrivi tu per dire che è finito"<sup>4</sup>. Questa riflessione è estremamente indicativa: l'artista che si nega al metadiscorso incontra necessariamente, a un livello operativo, le coordinate cruciali del fare artistico, indicabili nei termini di passività e attività, e, sempre obbligatoriamente, si confronta con il problema della conclusione dell'opera, portato concretamente a fornirne una soluzione. Ma segnalando un piano d'autonomia del quadro – il cui contraltare è la passività, o passione, dell'operatore –, specificandone un'ambiguità, contraddizione – perché al tempo stesso sono l'intenzione, la

---

<sup>3</sup> Traggio la citazione di A. Burri da G. Serafini, *Burri. La misura e il fenomeno*, cit., p. 72.

<sup>4</sup> A. Burri in *Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, a c. di F. D'Amico, Cive gallerie d'arte moderna e contemporanea, Ferrara 1996, p. 138.

volontà dell’autore a condurre la partita –, la dinamica fattuale si dispiega circolarmente a illuminare il nucleo tematico sopra emerso: il generale rapporto di particolarità e universalità si presenta secondo le due coordinate di tempo e spazio come connessione e frattura fra atto espressivo singolare, attualità inedita, e storia sedimentata, emergenza frammentaria e spazio circostante, contesto. Vi sono numerose categorie merleau-pontyane che costituiscono la trama che ogni lavoro di Burri dispiega. I concetti di “punto-orizzonte”, “sistema espressivo-deformazione coerente”, la centrale funzione della prassi corporea – come primario grado di definizione del reale su cui si installa, con rottura e continuità, il pensiero – l’intreccio di carne, latenza e chiasma, emergono nelle opere di Burri in una molteplicità di declinazioni problematiche, in modo empirico e non tematizzato, sprigionando in questo modo tutta la loro oscura perentorietà.

Così la peculiarità del lavoro di Burri, l’eccellenza che ne ha costituito l’incisività nel tempo, risulta essere la serrata interrogazione del punto saliente, della chiave di volta che l’arte incarna e contemporaneamente abita. Il *corpus* complessivo dell’opera di Burri, inesorabile percorso che non conosce arresti, è allo stesso tempo immobilità tenace, ostinazione di un gesto che con innumerevoli movimenti e voci attesta e investiga una soglia. La misconosciuta interpretazione è dunque efficacemente all’opera; soltanto, opera silenziosa o cantando.

Scrive puntualmente Marco Vallora: “Mistero laico. E silenzio fragoroso, magmatica cascata di barocca ritrosia, di scenografica elusione. L’ossimoro si addice a Burri”<sup>5</sup>. Ma se di ossimori manifestamente si tratta, il punto è che Burri ne percorre la separatezza tracciandone la paradossale, eppure ovvia, contaminabilità, reciprocità. Ossia, esattamente, il rapporto chiasmatico. E questo sempre concentrandosi all’interno dei *limiti* d’un esclusivo lavoro sulla forma e sui materiali, a loro volta stretti come, o proprio in quanto, sinonimi. Non c’è digressione – in particolare sul terreno concettuale, o in una logica contenutistica – che non si dia in questi unici termini, binario stretto ma a tal punto plurivoco da sostenere, e a un grado di decantazione eccellente, una profonda riflessione sull’essere. Burri scandaglia le pieghe fitte del paradosso distendendole davanti a un faro, nell’infinita variazione che l’ambiguità dell’esperienza dispiega. Nell’unica intervista rilasciata dall’artista è citata la lettura di Enrico Crispolti dell’opera di Burri come palesarsi energico della condizione esistenziale “nella nudità della sua primaria questione ontologica”, e l’artista

---

<sup>5</sup> M. Vallora, *Burri, il Nirvana incandescente*, in “La Stampa”, 9 novembre 1996.

approva: “Al fondo della questione questo c’è di sicuro”<sup>6</sup>. L’indeterminata significatività della forma non esprime messaggi, ma nella propria fisica determinatezza li provoca e trascina fino al punto conciso in cui resta la questione del senso, di sempre: spazio liminare, cuore teso e vuoto del chiasma.

L’autonomia dell’opera nella dinamica poetica istituisce una sorta di “scontro” rituale con la volontà dell’artista o, altrettanto, determina il fronteggiarsi dialogico e quindi la cooperazione delle sue facoltà. Autonomia dell’opera e passività dell’artista conducono apparentemente il gioco; si potrebbe precisare che costituiscono il fondamento, come ritmo di basso continuo, da cui la costruzione artistica, qui radicata, si “affranca”. Questa descrizione, che ricalca le coordinate fenomenologiche di *Urdoxa* e intenzionalità, *cogito* tacito e coscienza, trova nelle riflessioni di Merleau-Ponty su libertà e inedito dell’espressione il proprio approdo.

Il volto concreto attraverso cui la questione emerge, nell’opera di Burri, come s’è anticipato, è la relazione di figura e supporto. La trattazione del fondo, il suo valore, *continuum* su cui si articolano sempre nuove vicende della forma, è il vero filo rosso dell’intero operare, dimensione abissale dell’invisibile che Burri interroga, patendo e aggredendo, riuscendo a carpirne la potenza energetica e genetica, a strapparne impossibili concrezioni. Seguendo la periodizzazione per materiali usati, si potrebbero circoscrivere alterne messe in tensione del ruolo del fondo; scansando l’elenco, ne affiora costantemente la valenza di separatezza, inattingibilità e indeterminazione, *affiancata* dalla propria trasgressione: infatti la presenza della forma, specificata, connota il fondo, lo declina, ossia è il tramite per la sua paradossale apparizione. Paradossale, o improbabile, perché di per sé il fondo è vuoto, o *dato*, ossia sedimentazione insieme promettente e inerte, eccesso di nulla e pienezza, a partire, precisamente, dal suo essere supporto, condizione prima che contiene possibilità e rischio di sterilità, afasia.

Nelle descrizioni del proprio lavoro da parte di due artisti piuttosto lontani come Lucio Fontana e Francis Bacon si può rinvenire un’essenziale analogia: si tratta della fase preparatoria rispetto all’atto artistico vero e proprio, per entrambi capitale, delineabile come sforzo di *accumulo*. Prima del gesto repentino del taglio, Fontana, concentrato e immobile, si fa fisicamente accumulatore di energia, attende fino a un punto massimo la carica che poi rovescia sulla tela, fendendola – offendendone la staticità, disarticolandone la chiusura –, connettendola dinamicamente, attraverso il passaggio della luce, allo spazio, e

---

<sup>6</sup> A. Burri in S. Zorzi, *Parola di Burri*, Allemandi, Torino 1995, p. 68.

conquistandone così il valore d’ombra. Bacon invece affonda nel pieno – il dato, il già visto – della tela bianca, assume il massimo di *cliché* per offuscarlo, rimuoverlo, tramite l’incoscienza manuale, potendo approdare all’inedito, o alla verità, della Figura che è, ancora con Fontana, relazione o, come Bacon dice, “Fatto”<sup>7</sup>. In campo, così, sono il congiungimento di pieno e vuoto e un’autentica nascita, quella del nuovo e del movimento, del rapporto o dell’indecidibilità, presenze non terse eppure indubitabili.

Burri, si potrebbe dire, così come utilizza materiali di scarto, fa entrare tutto nell’attualità dell’opera, anche l’avvenuto, registrato da un rilevatore maniacale, esposto nella propria modificazione immanente, in corso. Meglio, anche Burri parte da un “grado zero”, l’immediatezza empatica di materiale e corpo – connubio chimico in cui il pensiero è dissolto, nel senso di una soluzione –, ma senza sforzo di reperimento: Burri è già lì, vigile e cancellato, né mai si sposta. Per questo l’indeterminato, il vuoto-pieno, possono presenziare direttamente nell’opera, cavalcarne le specifiche coordinate linguistiche, esponendo il proprio corpo, paradossale, e le proprie “stigmati” flagranti, provocate dall’ostinata indagine di Burri, nominazione muta rispecchiata da casti titoli tautologici. E se in Fontana e Bacon la forma, la singola determinazione, tende – ma il processo è accidentato e complesso – ad assottigliarsi al limite del dissolvimento, Burri, che pure connette la forma alla forza gravitazionale del fondo configurandola come ambigua, sviluppa con bilanciata convinzione, con pari diritto, due piani, li fa interagire ma mantiene tutta la tensione del contrasto, facendone spiccare l’energia.

La declinazione di questa tensione, anzi, è il vero materiale primo che l’opera di Burri sostiene: corpo spaziale e temporale che custodisce con aspra contingenza l’inquietudine genetica, ne traccia peso e levità, in giochi di opposizioni, equilibrismi, trattenuti al limite dell’incastro. La definizione strutturale dell’immagine, infatti, profondamente meditata, è con esattezza svolta in direzione del proprio sfondamento; ogni impaginazione è aperta alla propria precipitazione, al proprio mutamento d’assetto, e ciò è reso sensibile dal fatto che la stessa configurazione attuale è incisa nel proprio legame con un centro irradiante instabile, sorta di picco denso, di apice d’onda, che chiama la propria vicenda formativa, concentra il proprio potere di diversificarsi in molteplici apparizioni. Questa direttrice plurima è il sostrato nella sua consistenza fisica.

Giulio Carlo Argan impernia sull’interpretazione della superficie come

---

<sup>7</sup> Si veda lo studio di G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, tr. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1995.

“imponderabile piano di passaggio”, membrana che ospita la condizione limite della materia di Burri, pericolante sul confine del nulla, l’analisi del rapporto di contrasto e separazione fra geometria e materia: “La presenza della materia contraddice e distrugge lo spazio, così come la presenza della geometria contraddice e distrugge il tempo. [...] La distruzione dello spazio e del tempo determina una sospensione della vita, instaura una condizione *autre*, la condizione del nulla. [...] [Nella] condizione di vuoto fisico [...] qualcosa [però] seguita a esistere, anzi qualcosa comincia a esistere”. La dimensione nascente non perviene a un’organizzazione compiuta ma è mantenuta a livello di flagrante presenza del dato, a cui risponde una pittura che fa segno o fa “toccar con mano”<sup>8</sup>, non potendo infatti relazionarsi a una conoscenza trasparente o discorsiva. Al contrario, in gioco è l’esibizione di quella “carne” merleau-pontyana che è sfondo apparentante di corpo e materia, possibilità d’espressione, o pensiero, esordiente. Così spazio e tempo risultano non propriamente eliminati, ma non articolati, rappresi in una densità feconda, e questo solo sulla linea di confine rappresentata dal fondo. In questa direzione, o meglio relazione, materia e geometria assumono la funzione descritta da Argan. D’altra parte, è anche vero che esse operano in senso costruttivo, e in sinergia: la materia è vessillo del tempo, sua sindone, e commisura a sé lo spazio, lo qualifica, sancendone una specifica modulazione, così come la geometria scandisce il tempo, ne dispiega un ritmo di percorso, orientando lo spazio, tracciandovi un’ulteriore polarizzazione. La soglia che la superficie manifesta, dunque, sostiene la potenzialità sospesa – latenza – di nulla e vuoto, sua stessa messa in tensione che si esprime in apparizione indefinita, ma che dialoga, si confronta con l’attiva articolazione della forma, materia e geometria, texturizzazione aperta, o gravata dal proprio divenire. La predisposizione di una “condizione *autre*” fa così emergere, esemplare e tangibile, il rapporto di *Fundierung* che stringe generalità e particolarità. Realtà e progettualità, ontologia e prassi, confluite in immagine, figura.

È Maurizio Calvesi, invece, a rilevare l’attestazione e comunicazione di “qualcosa, più ancora che di assoluto, di estremo” o, ancora, lo stagliarsi di una “lapidaria metafora del qui-ora esistenziale, però nell’accezione burriana di attraversare un tempo indeterminato ed eterno, sempre gravante sul capo come una pietra”<sup>9</sup>, corrispondente allo “spazio pesante”, all’orizzonte “occupato” del quadro. L’attraversamento – della soglia – è almeno a doppia dire-

---

<sup>8</sup> G.C. Argan, “Alberto Burri”(1960), in *Salvezza e caduta dell’arte moderna*, Il Saggiatore, Milano 1964, p. 261.

<sup>9</sup> M. Calvesi, *Alberto Burri*, Fabbri Editori, Milano 1971, p. 13.

zione, oppure virtuale, nella collocazione ferma sugli abissi sparsi del reale: in sostanza Burri sperimenta che non si dà realtà che non dica il vuoto, che non sia configurata sulla propria ombra e schizofrenia. Sempre Calvesi parla di valore-alea o, precisa, alea-valore; la tensione metafisica, che Burri lo voglia o meno, regge il suo gioco, ma il “meta” è barrato: resta la fisica, con un oltre suo proprio. Burri si muove nell’identità di apparenza e valore, oggetto e significato, ma proprio prendendo assolutamente partito per il fenomenico ne accoglie anche la negatività, ne rileva il paritetico statuto reale, anzi il nodo di reciprocità che solo delinea l’esperienza del reale, il suo darsi. La “mappatura” ripetuta dal complesso dell’opera di Burri, insomma, indica la relazione circolare di visibile e invisibile, emergenza e ritrazione, singolarità e sua bordatura d’ombra. Ma ne rintraccia anche, in particolare, il punto limite, fra l’indeterminato, la pienezza fonda del vuoto, e l’esordio, molecolare, di determinazione: il chiasma è il cuore della genesi.

Da questo punto di vista i *Cretti* risultano particolarmente indicativi: il caolino – trattato con resine viniliche – durante l’essiccazione produce un effetto di *craquelure*, in buona misura imprevedibile, determinando, attraverso il susseguirsi di crepe e fenditure, la strutturazione spaziale e temporale dell’intera superficie. Cesare Brandi parla delle screpolature come di un principio di ritmo<sup>10</sup>. Si potrebbe precisare che sono la forma nuda del ritmo, nel suo aurorale darsi: distinzioni iscritte nella carne stessa del fondo, nella materia primitiva e calda della terra – l’argilla –, resa così corpo visibile. Oppure, altrettanto, emergenza della forma come diversificazione dell’orizzonte indistinto, *incipit* genetico.

Il rapporto tra forma e informe, e quindi fra Burri e l’Informale, è discusso da Flavio Caroli rintracciando nel *classico* dubbio figurativo tra finito e non finito, a partire da Michelangelo, il filo conduttore di “un’indagine sul dilemma che ha lacerato il pensiero figurativo moderno [...] Dilemma razionale sui limiti appunto razionali della forma ‘chiusa’ e ‘classica’”<sup>11</sup>, e che si presenta in Burri rovesciato, poiché reazione alle “alluvionali spinte informalistiche”, comportando la soluzione dell’“informe *finito*”. In realtà, se è vero che la brutalità materica è consegnata in un’impaginazione spaziale rigorosa, anche quando violentemente espressionista, l’esito non è mai definitivo. L’alea-valore di Calvesi emerge anche, puntualmente, come provvisorietà, sfondamenti spaziali, o equilibrio ardito di movimenti impernati su un bilico, sfioramenti di

---

<sup>10</sup> Cfr. C. Brandi, “Un affresco danzante di Burri” (1973), in *Scritti sull’arte contemporanea*, Einaudi, Torino 1976, vol. I, pp. 359-361.

<sup>11</sup> F. Caroli, *Burri, la forma e l’informe*, Mazzotta, Milano 1979, p. 12.

un orlo. Se Burri, costruendone attento l'eccellenza, chiude un'opera, non la immobilizza, la costringe a un moto perpetuo.

Un decisivo approfondimento si incontra in un'analisi di Brandi che delinea il comune denominatore dell'Informale nell'intento di "creare la connivenza con lo spettatore, integrarne il presente nell'atto stesso della pittura come di cosa che è sempre *in fieri*"<sup>12</sup>. In un confronto con le opere di Leonardo e Vermeer, di cui l'insieme si impone immediatamente mentre le "soluzioni locali" sono di secondaria, difficoltosa rintracciabilità, emerge, nel lavoro di Burri, che "la sottile individuazione formale [...] resta sempre al di là del primo ingresso del dipinto nella coscienza del riguardante. Sta a lui [...], dopo l'urto di quell'intimità non richiesta con l'evento, risalire la sottile genealogia, scoprire, al di là dell'evento, la forma"<sup>13</sup>, così che la materia, il particolare, la "combutta esistenziale", prima travolgono chi guarda, poi, "nell'adattamento che l'osservatore fa dell'opera"<sup>14</sup> retrocedono, si assimilano al ruolo formale predisposto dall'ordine strutturale. Lo sguardo dell'osservatore si scontra con una realtà prepotente, indubitabile, ma parcellare – l'"evento" –, la stessa da cui Burri ha presumibilmente preso le mosse per costruire l'architettura complessiva del quadro, ossia la "forma". In effetti, però, l'immagine globale pare pensabile come evento potenziato, proprio perché corale, di relazione, non solo per i rapporti fra le parti, ma anche per la partecipazione attiva dello sguardo e del suo spazio.

Burri mantiene il valore del particolare come in primo piano, riuscendo tuttavia a farlo declinare a funzione, ingranaggio. Ancora attraverso Merleau-Ponty si può chiosare quest'operazione: il fenomeno è presenza perentoria e riferimento aperto, polimorfismo; l'avvento della sua concrezione apparente passa per il ruolo dell'"elemento", cardine che concentra gli orizzonti di rivolgimento del fenomeno, universo come tramatura, atmosfera, e per l'"esistenziale", direttrice, livello privilegiato, asse sul quale il campo fenomenologico si dà nella primaria, tacita interpretazione<sup>15</sup>. L'evento "primo" del quadro di Burri è così "informe" solo perché il dettaglio custodisce la propria dimensione nascente, metamorfica e proliferante, mentre l'evento "secondo" dispiega, nella specificazione dei rapporti, una porzione di mondo, un campo formato,

---

<sup>12</sup> C. Brandi, "Burri" (1963), in *Scritti sull'arte contemporanea*, cit., vol. I, p. 210.

<sup>13</sup> Ivi, p. 232.

<sup>14</sup> Ivi, p. 228.

<sup>15</sup> Cfr. l'approfondimento sull'argomento di M. Richir, "Essenze e intuizioni delle essenze nell'ultimo Merleau-Ponty", tr. it. di A. Pinotti, in AA.VV., *Negli specchi dell'Essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*, a c. di M. Carbone e C. Fontana, Hestia, Cernusco L. 1993, pp. 37-86.

ma dove sempre agisce l’invisibile, lo sfumato infinito dell’orizzonte, come tensione a un possibile cambiamento dell’assetto, rischio di sparizione nella gravante assorbente del fondo.

Questo tema centrale trova nei *Cellotex* un’espressione straordinariamente lucida ed essenziale, se non esplicita, per quanto possa esserlo sempre a un livello eminentemente fattuale. Come scrive Giuliano Serafini, il cellotex è “conquistato” come ultima materia possibile. Continuando nella sua azione sottrattiva all’individuazione della *matrice* della materia, è arrivato al nudo supporto”<sup>16</sup>. Il pannello destinato a uso industriale è il sostegno e il materiale limite su cui Burri rincontra l’esclusività del colore: si tratta dunque dell’asciutta manovra che sonda l’intreccio complesso di reale ed esemplarità artistica, emozione e decantazione astratta. Nei fatti l’espressione passa per la dialettica equivoca di forma e fondo, svolta attraverso il colore, nell’accostamento di lucido e opaco, e con una trattazione per sbucciatura del supporto che ne evidenzia la tramatura, determinando una emergenza elementare della forma, in senso analogo agli esiti dei *cretti*. Il rapporto di generale e particolare, indeterminatezza genetica e avvento della singolarità, è indagato su due livelli comunicanti: modulando con sottigliezza i valori di positivo e negativo, presenza e assenza, forma e fondo, Burri ne espone l’ardua, incerta distinzione; contemporaneamente specifica, ancora una volta passando per la consistenza materica, la potenzialità formativa, il punto di raccordo fra ritrazione ed esibizione, l’apparire, nel proprio delicato primo darsi.

Reperire la costanza di un tema di respiro universale, pur declinato nella smagliante mobilità espressiva che Burri dispiega, induce a intendere il complesso dell’opera come “grande narrazione”; questa categoria, teoricamente antitetica a sperimentalismo e coesenziale frammentarietà, pare invece costituire, proprio in questa composibilità, e dunque tramite una propria riformulazione, la via per accostare il significato e il valore della classicità di Burri.

Nell’elaborazione del postmoderno operata da Jean-François Lyotard è sancita la fine della grande narrazione, soppiantata dalla discontinuità del frammentario: infatti “la modernità, comunque la si dati, non si dà mai senza la rimozione della credenza e la scoperta della *poca realtà* della realtà, associata all’invenzione di altre realtà”<sup>17</sup>, ossia all’attivazione della perdita di senso della realtà data. Lyotard descrive la funzione veritativa dell’arte, in opposizione all’adempimento del desiderio da parte della fantasmatica, sulla base della distin-

---

<sup>16</sup> G. Serafini, *Burri. La misura e il fenomeno*, cit., p. 84.

<sup>17</sup> J.-F. Lyotard, *La pittura del segreto nell’epoca postmoderna*, *Baruchello*, tr. it. di M. Ferraris, Feltrinelli, Milano 1982, p. 53.

zione fra vuoto contenente e contenuto: mentre i meccanismi difensivi inglobano come contenuto lo spazio vuoto – sul quale il desiderio si origina –, così da controllarlo, l'arte al contrario vi si installa, ne mantiene la divaricazione come proprio spazio d'esistenza, definendosi come percorso aperto, produzione mai conclusa di *figure*. La condizione che lo spazio vuoto incarna implica un'assenza di "credenza", ossia la presa d'atto dell'indeterminatezza, incertezza di ogni *dato*. Spazio contenente, o di possibilità, è anche l'orizzonte di generalità di Merleau-Ponty, fonte e termine, al contrario, della *fede* percettiva. Il corpo, catalizzatore e agente trasformatore delle variazioni del mondo, testimonia e contiene la corrispondenza – appartenenza alla medesima carne – di senienze e sentito, attualizzando l'opaca "credibilità" della fede stessa.

La grande narrazione di Burri sostiene la presenza ordinaria del vuoto e la sua energia abbacinante, reperite, attraverso l'esercizio della sperimentazione, nei termini della tensione attiva – instabilità – della contingenza e dell'intensità del silenzio. Il vuoto è insomma rinvenuto direttamente nell'esperienza del reale, nel divenire cangiante e plurimo, ed è custodito e lavorato perché dispieghi la propria compressa carica genetica. Il metodo sperimentale nasce d'altronde sulla constatazione, da parte dell'arte, della propria gratuità; rinnegata la norma aprioristica, la regola inedita che nel percorso operativo agisce è di mossa in mossa scoperta, indagata. Si può quindi dire che il fondamento della sperimentazione è l'assenza di fondamento, condizione di accidentalità *garante* dell'inedito dell'espressione; e mentre è provocazione dell'esigenza di quest'ultima, è costante sabotatore della sua chiusura ultimativa. In questo senso, quindi, l'opera di Burri abita lo spazio vuoto, contenente. Ciò non impedisce, però, che esso sia assunto a tema, senza che si tratti della sostituzione dell'ampiezza sconfinata, destituente, con un *Ersatz* di riempimento. Il vuoto, al contrario, è tenacemente esposto, inviolato, e insieme condotto ad assumere un volto relativo alla forma ambigua che da esso scaturisce, che ne testimonia la natura propria pur trascinandola a trasgredirsi. Argan descrive il complesso paradosso messo in campo dalle *Plastiche* di Burri, la cui materia è detta amorfa e ipotetica, sostenendo che quest'ultima, fatta immagine, "è vertice dell'assoluto e dell'assurdo"<sup>18</sup>, ossia immagine autoreferenziale ma cortocircuitante, perché immagine del nulla. Ciò che infatti resta in concreto di un simile materiale è un "disegno" – la forma tracciata dal fuoco – e la "luminescenza impura", "empirica", trattenuta dagli strati della plastica. Se "la luce fa spazio", questo è demitizzato, mutando da "scena" a "platea"; i buchi provocati dalla

---

<sup>18</sup> G.C. Argan, "Le plastiche di Burri" (1962), in *Salvezza e caduta dell'arte moderna*, cit., p. 267.

combustione, così – essendo lo spazio proiettato, smottato in avanti –, si spalancano necessariamente sul niente.

Argan interpreta tale approccio nei termini di manierismo, sofismo e artificio, in sintonia con l’accostamento, operato da Brandi, di prelevamento isolato del dato, da parte di Burri, ed *epoché* fenomenologica: da un certo punto di vista, in effetti, il lavoro formale di Burri è un esperimento *in vitro* o, con le parole di Argan, “nell’estraneità del quadro”. D’altra parte, la provocazione del dato, la forzatura che fa emergere un livello limite, svolge un allargamento dei confini della “credenza”, ne mina l’identità, ma ciò internamente all’affermazione costante di *fede* realista. La presa d’atto di Argan della “luminescenza impura”, “empirica”, non ne coglie dunque il segno positivo, così come l’osservazione che lo spazio, occupando la “platea”, si apre sul baratro del nulla: questo infatti trova una presentificazione concreta, un proprio spazio, segretamente e percepibilmente dialogante, attraverso la membrana plastica, con quello dello sguardo coinvolto. Ciò che Burri incrina non è la sinergia carnale di gesto e materia, secondo Argan messa in crisi dalla peculiarità della plastica. Come ogni altro materiale essa è portatrice dello spessore della storia e del mondo; ma proprio perciò funziona come “verità” dissonante, mossa, e sostiene la demitizzazione che Burri rivolge ai pregiudizi dello sguardo.

Il quadro, così, è il terreno su cui si esibisce la possibilità dell’inedito della creazione, determinata – e non ostacolata, preclusa – dal reale, nella propria ambiguità e tensione, e ciò che emerge sono due piani di “credenza”: quello esplicito del significato elaborato e quello sommerso del corpo, delle sue oscure direzioni, del suo coinvolto movimento. La fede percettiva è coesistente allo stupore, stordimento, che spopola il corpo nella sua generalità; per questo Merleau-Ponty parla di “spettacolo” del mondo. Così, se ogni gesto porta in seno l’eccentricità della Figura – la sua irriconoscibilità o il suo potere di spiazamento –, è proprio perché esprime, attualizza, il vuoto in cui si iscrive, la vastità che lo eccede e anima, conduce. Questa dimensione, come s’è visto, è palesata nell’opera sul doppio registro di forma e fondo, ripercorsa in ogni nuova prospettiva della sperimentazione, costruendo appunto una struttura spazio-temporale compatibile con la frammentarietà della forma, proprio perché il vuoto è suo spazio d’esistenza, movente d’origine. Se Burri espone un senso, non pronuncia certo parole umane. Il contenuto della “grande narrazione”, infatti, ripete, fluido e secco, l’azzerramento della pulsione di morte, l’esibizione del negativo nella sua riabilitazione fisicamente testata, come pienezza energetica del nulla e della morte, indeterminazione e compattezza, materiale davvero “primo” di ogni possibile progettazione. Burri espone un senso che è la direzione mai univoca e opaca dei fatti, della natura e della cultura.

Un senso che pure è accento della forma, la quale tanto più è individuata, tanto più pare ampliare il proprio potenziale espressivo, di polivalenza, come se la storia del mondo e dell'arte vi si sedimentassero in una sbalorditiva precipitazione. Silenziosa memoria e realtà data riesumate in un abissale smottamento.

Ancora Brandi delinea, sulla scorta della tesi della commistione originaria – ossia a livello preconettuale – di segno e immagine, la peculiare deviazione dell'arte contemporanea: essa assume la sembianza del segno annullandone il portato semantico e, fingendone un legame con una “sostanza conoscitiva” – a imitazione dell'immagine –, fa come se esso “rappresentasse in proprio”, mimando “la retrocessione della coscienza allo psichismo animale”<sup>19</sup>. Confrontando i concetti di segno e immagine con quelli lyotardiani di “discorso” e “figura”, però, sono rilevabili, grazie a una apparente affinità, i limiti del ragionamento di Brandi. Infatti proprio in quanto irriducibile a contenuto di conoscenza la *figura* mantiene la propria eversiva energia di potenza veritativa: l'irriconecibilità, la lateralità della figura rispetto a una presunta area definita della coscienza, pone quest'ultima in condizione di esperire l'ignoto, misurando la propria capacità d'allargamento. Il recupero del preconettuale da parte dell'arte contemporanea – come sistematica assunzione del perverso di segno e immagine –, da cui pure l'intenzionalità non è esclusa, è sintomatico della crisi della coscienza tradizionale che, mettendosi in discussione, reinterrogando la propria genealogia, si ricostruisce in un orizzonte più vasto. Ciò conduce la forma e l'immagine a legarsi a una “sostanza conoscitiva” manifestamente plurivoca, la cui ricchezza rispecchia la sapienza buia del corpo. Brandi, d'altra parte, constata che l'opera di Burri tradisce il suo essere segno perché mina la comunicazione piana, investe il presente ma come un evento: “fa accidente”. Tant'è che questa ruvida presentificazione slabbra i confini ovi della presenza dandosi imperiosa ma infranta, così che proprio quel tempo presente in cui si installa è fatto vacillare. La ricostruzione della struttura dell'immagine da parte dell'osservatore, infatti, non riassorbe il primo traumatico spaesamento, delinea al contrario la necessaria differenza di due vie e il loro legame: attività e passività cooperanti.

Citando Argan è dunque auspicato “il superamento del linguaggio simbolico attuale”<sup>20</sup>, ossia, semplificando, del ricorso al segno afatico, attraverso la sua storicizzazione come concreta immersione nell'esperienza, attuabile ri-

---

<sup>19</sup> C. Brandi, *Segno e immagine*, Aesthetica edizioni, Palermo 1986, p. 90.

<sup>20</sup> Ivi, p. 108, citando da G.C. Argan, *La crisi dei valori*, in “Quadrum”, IV, 1957, poi in *Salvezza e caduta dell'arte moderna*, cit., p. 38

conoscendo all'immagine il ruolo di "matrice stessa della cultura figurativa"<sup>21</sup>. Ma se è vero che si può assumere l'immagine come grado primo della funzione critica della coscienza, nella maggiorazione conoscitiva rispetto al dato naturale, è proprio perché la sostanza conoscitiva non è limpida, da subito serba in sé un nucleo imperscrutabile, e dunque un potenziale di crisi, che il formarsi stesso del segno somatizza. La coscienza è già sempre interpretante e la specularità dell'immagine mediata, non immediata. Ma proprio questo scarto collega la realtà dell'immagine a quella del dato, nella comune emergente eccedenza, accidentalità, così che la "realtà pura" dell'arte si affranca dall'intenzionalità che l'ha costituita come il reale dallo sguardo che lo qualifica.

Brandi indica come paradigma di "civiltà" la "inequivocabile chiarezza con cui la coscienza classica si propose il segno e l'immagine [...] [per cui quest'ultima] poté allora svilupparsi nelle sue valenze figurative, conservando una piena sostanza conoscitiva alla figuratività"<sup>22</sup>. Naturalismo e facoltà d'astrazione procedono così parallelamente a informare l'apice classico. Duplice eccellenza conseguente a una netta demarcazione dei campi, che trovano così la possibilità del proprio approfondimento, pare invece contemporaneamente sostenuta dal loro ambiguo rapporto di commistione. La consapevolezza della potenzialità binaria di relazione dell'uomo con il mondo non implicherebbe insomma una drastica separazione bensì una rete di comunicazione, un continuo rifluire delle istanze le une nelle altre, in una visione polifonica della globalità che, pure, in quanto tale, mette capo a una ricomposizione conclusiva. La misura del cosmo greco si edifica infatti nella disponibilità ai chiaroscuri della grazia<sup>23</sup>, dimensione cangiante e viva della bellezza, nel riconoscimento della organizzabilità differente della sfera passionale, non antitetica ma partecipe dell'ordine della natura. Elasticità strutturale che rispecchia il fuoco problematico del tragico: il conflitto fra l'azione volontaria, libera, dell'uomo e la costrizione dell'imponderabile necessità esterna che la mina, è portato a esprimere una capacità di reazione positivamente costruttiva, sulla base della lucida considerazione del mistero che di questo stesso sforzo è la misura.

Tornando alla distinzione di Brandi, quindi, lo sviluppo bilaterale della coscienza non esclude ma esige un dialogo continuo con la matrice della pro-

---

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>23</sup> Per un'approfondita discussione del significato che la dimensione della grazia riveste nell'universo espressivo classico, dove la categoria di classico si pone non quale paradigma formale ma come "possibilità culturale in cui convivono baricentri diversi" che si costituiscono nell'unità di una forma, si veda E. Franzini, *Le leggi del cielo*, Guerini e Associati, Milano 1990, in particolare pp. 68-72.

pria formazione, e non nel senso di un'archeologia perché la commistione "originaria" è sempre attiva, attuale. Questo livello, del resto, è il medesimo della logica del mito, del suo ordine e della sua ragione, la *phronesis*, radicata nella concretezza della sensibilità, da cui desume le proprie energie produttive. Qui le eccedenze del passionale possono confluire, risolversi in una misura unitaria senza snaturare il proprio pluralismo, la propria densità, turbolenza, definendosi come capacità interpretativa specificamente estetica. La categoria di classico assume quindi una connotazione non riducibile a "nobile semplicità e quieta grandezza": ne emerge invece il portato complesso di un confronto, gioco sottile di passione e azione, che si impernia sull'essenzialità della scelta, fondamento del costituirsi in forma espressiva dell'esercizio di un dialogo. Contro una troppo pacificata considerazione del classico spicca la centralità del tragico, i cui contrasti sono il materiale che l'atto interpretante della disposizione poetica rende produttivi, così che "il contrasto tragico [...] ha [...] la fondamentale funzione ermeneutica di esibire [...] [le] differenze e i nessi poetici che costituiscono i nessi sensibili della loro unità nell'opera"<sup>24</sup>.

Nel rapporto fra differenze, ma dunque fra plurivocità e unità dell'opera, si pone la questione cruciale che il classico consegna, alla quale la contemporaneità può dare la *propria* risposta, alternativa ai diversificati citazionismi postmoderni che, rifiutando la sperimentazione, si sono più che altro abbandonati nella scia del classicismo<sup>25</sup>. E Burri, inesausto sperimentatore, parla di "pittura come è sempre stata e come spero io che sempre sarà"<sup>26</sup> o, ancora, dichiara che "il quadro "classico" è più "forte", viene più "teso"<sup>27</sup>.

Nell'intervista di Zorzi il riferimento agli studi classici come fondamento imprescindibile del proprio lavoro è esplicito, ma ciò non ha riscontro diretto né nella prassi artistica né, tantomeno, in veste di riflessione teorica: il piano metadiscorsivo che caratterizza l'arte contemporanea si presenta infatti in Burri capovolto, aggirando le aporie del discorso, la sua univocità, insediandosi silente in quella *phronesis* garante della fecondità del disordine passionale, espressione dell'incanalabilità delle sue energie, così divenute costruttive. L'estrema sicurezza con cui Burri si insedia negli intrecci della cultura, aprendola a un'inaudita ricchezza di sviluppi futuri, è pratica, intuitiva: è l'insistenza che fa

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 112.

<sup>25</sup> Si rimanda all'analisi di L. Schneider, "Il classico nella cultura postmoderna", tr. it. di S. Fabian, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, a cura di S. Settis, Einaudi, Torino 1996, vol. I, pp. 708-741.

<sup>26</sup> A. Burri in S. Zorzi, *Parola di Burri*, cit., p. 31.

<sup>27</sup> Ivi, p. 54.

confluire e trattiene il senso dell’immagine nel punto d’incontro di corporeità e pensiero; l’universo formale di Burri è allo stesso tempo onnivoro e personissimo.

La critica, rilevando il riproporsi della dimensione classica all’interno dell’opera di Burri, la riferisce a una conquistata misura, come dispiegarsi pacato e monumentale di forme archetipiche – che propriamente riattengono alla “grammatica” formale della civiltà occidentale nella sua matrice classica – la cui esattezza è stasi di un equilibrio assoluto. In questi termini la categoria di classico segnerebbe un particolare strappo nel complesso della produzione, escludendo proprio la tematizzazione cruciale del rapporto con la sperimentazione. La pluralità espressiva che da quest’ultima deriva, invece, sottende un’intima coerenza, un valore di continuità che è il tema della grande narrazione di Burri, incarnato dalla superficie come concrezione di vuoto e universalità, soppesata da una forma slittante nella problematica individuazione dinamica.

Burri dissemina fondamentali tracce – definendo sapienza il controllo magistrale dell’imprevisto<sup>28</sup>, ma anche notando che l’opera degli antichi pittori pare, ogni volta che la si guarda, diversa, o ancora parlando di grande e solida costruzione e di equilibrio squilibrato, che dà le vertigini, o infine, citando l’unico testo di presentazione scritto di sua mano, in cui la pittura è descritta come “libertà raggiunta costantemente consolidata, difesa con prudenza così da trarne la forza per dipingere di più”<sup>29</sup> – che dimostrano l’opacità della sua consapevolezza, lucidissima quando esercitata. Queste affermazioni sono in effetti convogliabili nella considerazione del rapporto fra nuovo e “dato”, energia del desiderio e sua produttività e, in definitiva – e questo è lo stesso Burri a dirlo –, tensione del classico. Il controllo dell’imprevisto non lo annulla, lo calibra, mantenendo in essere l’intensità delle due forze in gioco, così come la solidità della costruzione si alimenta dello squilibrio, lo assume, alla stregua di un edificio innalzato su un pendio; il valore raggiunto – una libertà che pare far eco a quella discussa da Merleau-Ponty –, è conquista di disponibilità espressiva, in riferimento al materiale dell’arte, sua fluidificazione corrispettiva a un desiderio rigenerato, mai acquietato, teso, con l’opera stessa, a un altrove, ulteriore, orizzontale, che l’attitudine sperimentale ogni volta fron-

---

<sup>28</sup> Formulazione desunta dal libro *Da Eros a Gaia* di D. Freeman (tr. it. di L. Sosio, Rizzoli, Milano 1993) che per Burri riflette con esattezza la propria concezione pittorica.

<sup>29</sup> Così A. Burri si presenta al pubblico del Museum of Modern Art di New York, nel 1956, partecipando alla mostra *The New Decade, 22 European Painters and Sculptors*, in S. Zorzi, *Parola di Burri*, cit., p. 12.

teggia, da capo. Individuazione e sua polisemia: il vuoto e il passionale marchiano la caratterizzazione della forma, ne scuotono e spalancano la portata che lambisce, o custodisce a margine, confuso e dirompente, uno spessore di generalità. Se la pienezza chiusa dell'universo greco è conflagrata, le unità aristoteliche oblierate su una scena indefinita o buia, l'unità dell'opera continua a configurarsi sulla scorta del conflitto tragico, trovando la propria stessa possibilità nel dolore per l'arbitrio della scelta <sup>30</sup>.

Soffermandosi su quella produzione di Burri espressamente definita classica dalla critica, però, emerge una precisazione: si tratta di *Cellotex* che presentano una figura unica, prevalentemente centrata, occupante una vasta porzione del supporto. Il confronto con il materiale del cellotex coincide di per sé con l'adozione della dimensione monumentale, quasi una dichiarazione esplicita della declinazione "epica" della grande narrazione. Quest'opzione può anche essere intesa nei termini dell'analogia mossa operata dall'Action Painting americano <sup>31</sup>, ossia come volontà di parificare la misura dell'opera a quella della sensibilità; simile discorso è rinvenibile nelle riflessioni estetiche di Aristotele: qui è discussa la preferibilità della rappresentazione di oggetti isolati di dimensioni limitate, più semplicemente percepibili, quindi rispetto ai quali il piacere estetico è aumentato. Anche Burri, in queste opere, pare predisporre le coordinate ottimali per l'osservatore, ma perché in seconda battuta lo porta ad installarsi su un piano disagiata, che ne eccede fortemente il grado immediato di fruizione. L'indagine artistica si fa infatti arditamente strutturale, la decantazione formale è coesistente a quella emotiva, mentre il livello della "comunicazione" è raffinato e complesso.

Se la composizione offre nelle altre opere il ritmo scandito di un percorso – per quanto estremamente accidentato –, come esibizione dei rapporti fra differenze costituiti in filo conduttore, ora essi sono abbreviati, condensati, in una dimensione "disumana": quella fitta e densa del vuoto orientale che rasenta l'immobilità. Il passionale non si dispone più nella propria problematica estensione ma è rappreso nel ronzio di una vera figura di vuoto. Figura e supporto, straordinariamente bilanciati, sono ancora passibili di distinzione, ancora dialetticamente confrontati, per via di un solco impercettibile, una dif-

---

<sup>30</sup> La critica di Brandi all'Informale, del resto, si concentra nell'osservazione che esso ha ripercorso la genealogia della creazione artistica, individuando il livello elementare rappresentato dalle macchie sul muro che ispiravano Leonardo, senza poi però organizzarlo in un'ulteriore caratterizzazione.

<sup>31</sup> Si vedano le osservazioni di E. Crispolti in "La pittura di Alberto Burri", in *Burri, Un saggio e tre note*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1961, p. 9.

ferenza tonale, una lieve *sfasatura*. Contemporaneamente la mancanza del corpo, l’energia anarchica del desiderio, sono composte – precipitati e rilanciati insieme – sulla linea della costante che informa i loro nessi, vertigine di vuoto intervallare come ossatura integrale che rompe e unisce il ritmo, che fonda e sfonda il senso: tensione paradossale di morte.

Regis Debray, ripercorrendo la genealogia dell’immagine e constatandola legata all’esperienza nullificante della morte, afferma la necessaria condizione di un piano trascendente, dimensione di invisibile, a sostegno dell’indifferenza del segno – del suo essere l’indice trasparente di un senso che lo annulla –, come statuto originario o valore d’arcaismo che fa funzionare le immagini di ogni tempo, ne fonda l’essere mediazione. “Qui sta ‘il miracolo dell’arte’: la soppressione delle distanze. ‘Miracolo’ vuol semplicemente dire: perennità del precario, coestensione dell’origine alla storia. Se la morte è all’inizio, si comprende che l’immagine non abbia fine. [...] Un’immagine del passato non è mai sorpassata, perché la morte è il nostro insorpassabile”<sup>32</sup>.

L’invisibile, l’abisso della morte, sono lo spazio che contiene l’opera e anche il suo *impossibile* contenuto, ripetizione silenziosa e disgregante che non solo non coincide ma sabotava l’intenzione comunicativa, il suo discorso, riconnettendola al proprio azzeramento, al proprio esordio. E Maurizio Calvesi svolge un’interpretazione dell’opera di Burri che usufruisce espressamente delle categorie freudiane di pulsione di morte e civiltà.

La disponibilità dello sguardo di Burri a cogliere la possibilità metamorfica del dato, e dunque il suo invisibile, che porta a manifestazione avvalendosi di una sapienza combinatoria e trasformante<sup>33</sup>, impronta tutto il suo lavoro sulla doppia connotazione della pulsione di morte: tensione alla stasi e potenza di cambiamento sono, in ogni caso, disarticolazione, scandaglio del materiale dell’arte e del mezzo della sua resa espressiva. Proprio ciò, paradossalmente, palesa la relazione chiasmatica incarnata dal passionale, corpo ed energia: esso infatti è strumento ma anche materiale che connette e separa disordine e disposizione, distruttività e creazione. E Burri esibisce il rapporto di materia e forma come dimensione genetica di intreccio, ma ne istituisce anche il piano espressivo, disposizione architettonica in cui il possibile figura in un corpo tramato della propria mobilità, caducità, incertezza. La tensione all’indistinto

---

<sup>32</sup> R. Debray, *Vita e morte dell’immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, tr. it. di A. Pinotti, Il Castoro, Milano 1999, p. 37.

<sup>33</sup> “Sapienza” corporea o che, ripercorrendo l’operatività primaria, si costituisce interpretazione nel senso del *branchement* di Lyotard, ossia convogliando le energie del desiderio, muovendole alla produzione di sempre nuove *figure*.

brulicare inorganico è raccolta e fatta esplodere in un'infinita rinascita. Questa l'alta "civiltà" di Burri, che differisce da quella freudiana – forzosa – risultando dalla partecipata adesione a un'allargata accezione di realismo: sguardo fermo sul *mare*<sup>34</sup> che informa l'azione.

È proprio l'assoluta immersione nel valore della sperimentazione a fondare la classicità di Burri, che è riconoscimento della molteplicità delle vie interpretative, costante affermarsi della scelta di fronte all'exasperarsi del caso nella novità dei percorsi; è il rigore con cui le suggestioni passionali sono condotte a manifestare la propria *direzione*, nell'accostamento di discordanze e armonie che fa un mondo, quello dell'opera, il suo *sensò*.

La ricchezza dell'opera ne svela volti sempre diversi. Il metodo costruttivo di Burri si svolge ardito su questo orizzonte, e si doppia. Perché il complesso della sua produzione rilancia il senso di questa molteplicità polifonica schierando, ed è la grande narrazione, una fantastica armata di percorsi interpretativi. Nessuna ripetizione; e le differenze stanno come in un coro.

Enrico Crispolti, rimarcando la distinzione fra proposta artistica nord-americana e coeva elaborazione europea, nota come fra azione e riflessione – queste le rispettive "soluzioni" – si ponga lo iato fra certezza e dubbio. Burri, di piena appartenenza europea, è mentore della "più vigile coscienza contemporanea". La tensione esistenziale non è infatti limitatamente espressa da un'exasperata fibrillazione gestuale, qualitativamente priva di discriminazioni, ma avverte, *da subito*, come l'analisi allarghi il campo, ne misuri più autenticamente la problematicità, e proprio per questo ponendo le basi per una "ricostruzione". Come suggerisce Bacon, il "germe di ordine e di ritmo" insito nel caos conduce all'"improbabile", possibile non prevedibile; scrive Francesco Arcangeli che la tela di Burri è "un muro di base tenebrosamente proliferante e sinistro: su dalla mortale opacità, dalla stasi dei fondi astratti l'occhio coglie ancora qualche cosa muoversi, generarsi"<sup>35</sup>; se questa condizione è esibita, anche la germinazione è spinta allo sviluppo: attimale, aperto o passante, ossia incarnato, fattosi figura. È scoperta la *regola* del suo darsi, che è scompiglio di previsione, detonazione. Distanza di uno spazio vuoto.

La ricostruzione di Burri si avvalora reperendo questo spazio – la "struttura vuota" di Valéry – e decifrandone un tono. Marco Vallora lo chiama "ne-

---

<sup>34</sup> È lo stesso "sguardo sul mare" di Paul Valéry, metafora del pensiero più generale e che rieccheggia un'importante funzione dell'arte che "abituava i nostri sguardi a sostenere ogni vista", in particolare proprio quella spaesante del possibile, in *La caccia magica*, Guida, Napoli 1985, p. 64.

<sup>35</sup> F. Arcangeli, *Alberto Burri*, cit., p. 484.

ro”, intendendo “l’ombra onnipresente della vita [...] come tabula rasa di partenza, il sipario inaugurale [...] da cui far sgorgare ogni immagine, ogni accadimento figurale”<sup>36</sup>, a cui si può aggiungere: il volto invisibile dei nessi che legano le differenze nell’opera. Ancora Arcangeli descrive *Tutto nero* del ’56 [Fig. 1]: “Sulla grande tela, opaca presenza di una tenebra, i cenci, tutti variati nel loro timbro da un pittore sapiente, si agitano, squassati da un funebre vento di demenza, ma senza abbandonare il loro luogo obbligato – dalle ragioni della composizione, direbbe una critica formale – da una tetra necessità medianica, diciamo noi”<sup>37</sup>, in sintonia con Debray. Ma le ragioni della composizione sono quelle del luogo chiasmatico: soglia fra senso e non senso, abitata dal rapporto fra passione e azione che si fa espressione. Apertura di un campo, su cui sempre la morte soffia, sconfinandolo.

Ricostruire è fare il vuoto per vedere ed esibire il vuoto, è rintracciare il ritmo sincopato che dà il campo. Paziente indagine del corpo e del pensiero, non è però scritta con la lingua incerta del dubbio: il desiderio offre la propria via, energetica e arcaica, che pure è portatrice di quello stesso mistero carnale di cui la funzione critica prova a render conto. E questa via è tensione classica come capacità acrobatica di interpretare, ricostruzione che attinge alla vastità impossibile della morte assumendo la cadenza di un salmo interrogante. L’interrogazione di Burri è spalancata sull’esistenza e il suo vuoto: la “grande narrazione” è l’unità fremente che accoglie la frammentazione postmoderna, la dispiega con improbabile grazia in opera.

---

<sup>36</sup> M. Vallora, “C’è. E basta”, in *I “neri” di Burri*, Mazzotta, Milano 2003, p. 16.

<sup>37</sup> F. Arcangeli, *Alberto Burri*, cit., p. 485.

MATERIALE ICONOGRAFICO



A. Burri, *Tutto nero*, 1956.