

Agli inizi degli anni Settanta il fuoco ha finito di bruciare.

E in effetti, dopo le *combustioni-plastica*, si assiste al breve episodio dei *bianchi-neri*, sorta di derivazione razionale di quelle. Del ciclo precedente resta il solo registro bicompratico, mentre l'immagine va costruendosi su pochi moduli geometrizzanti dal contorno nettissimo e dalla stesura uniforme, tipografica, in *à-plat* totale. E si parla subito di una nuova “eresia”.

Il grande *Bianco Nero* del 1969 donato agli Uffizi può essere preso a campione di questo transito dalla passione fenomenica della materia alla visione riordinatrice della realtà, che sarà peraltro il tema sovrano dei successivi *cellotex* e in genere di tutta l'opera finale di Burri.

Il disegno si sviluppa come distesa intelligenza spaziale,

quasi la materia si fosse convertita in dimensione misurabile, “traslitterata” in lineari superfici euclidee. La composizione appare scandita dal rapporto ascetico del bianco e nero che rileva distintamente, attraverso l'alternarsi di superfici opache e lucide, le tre differenti zone pitto-riche.

Se il progetto è di tipo analitico, l'esito rimanda ancora una volta all'aleatorietà dei processi formativi in natura. Si veda la sezione di cerchio, variante del tema dell'archivolto, che nella curvatura presenta impercettibili irregolarità; o il suo profilo verticale che cede nell'appiombbo man mano che si avvicina al bordo inferiore del quadro; o infine il margine superiore del rettangolo iscritto nella partitura del dipinto che si solleva verso l'esterno, perdendo il parallelo con la base del quadro.



Cretto, 1981

acrovinilico su legno
[bozzetto del Cretto
di Gibellina Vecchia],
79 x 90 x 103 cm
Città di Castello,
Palazzo Albizzini

Ed è ancora canone, canone di Burri. Sono ancora queste trasgressioni della regola matematica a far lievitare la forma e a trasformare l'opera in organismo vivente.

In Burri il confine tra gesto creativo e caso si è spesso risolto in una sfida per lo sguardo, quello sguardo che per secoli ha imparato a vedere la differenza, a distinguere tra natura e arte. Ma è un fatto che nel suo lavoro una manipolazione risolutiva ha sempre avuto luogo. I *sacchi*, i *legni*, i *ferri*, le *combustioni* e le *plastiche* nascono chiaramente da un gesto demiurgico consapevole.

Al contrario, con i *cretti*, cui Burri comincia a lavorare

dal 1972, sembra non ipotizzarsi più alcun intervento. Quello che vediamo è “appena” un fenomeno geologico. La mano dell'artista risulta teoricamente assente.

Ma è proprio a questo punto che si dovrà riconoscere all'arte il ruolo di sostituta della natura e dei suoi processi generativi. Se cioè l'evento naturale si produce secondo proprie interne dinamiche, qui è l'artista a decidere, a determinare quale sarà la fisionomia della creazione, la sua, quella che lui avrà voluto. In definitiva con i *cretti* la rivincita dell'artista sta nel riaffermare la supremazia, il primato dell'arte sulla natura.

I *cretti* sono composti di caolino, resine, pigmento e vi-

navili che essicinandosi producono una fessurazione della | superficie. «Quando ero in California, sono andato a ve-



Cretto, 1985

Cemento, 90 Km² finali
Gibellina vecchia

dere il Deserto della Morte. L'idea viene da lì, ma poi nel quadro è diventata un'altra cosa. Volevo solo mostrare le mutazioni di cui è capace una certa superficie». In *November Steps*, balletto coreografato nel 1972 dalla moglie Minsa Craig per le musiche di Tōru Takemitsu all'Opera di Roma, il fondale era costituito dalla proiezione di un cretto bianco in fase di formazione.

È Tomassoni a scrivere: «La svolta radicale della vicenda di Burri trova nei cretti il suo snodo araldico segnando l'avvento della espropriazione dei mezzi della pittura dalle mani del pittore. I cretti annunciano l'incipit di un modo di vivere l'arte che è unico nella storia dell'arte contemporanea e nell'intero arco della vicenda dell'autore [...]. L'effetto finale del cretto, una volta consolida-

to, produce un risultato che completa la decostruzione costruendola».

I *cretti* testimoniano in sintesi l'estrema possibilità di rivelarsi della materia prima del nulla. Come in un circolo virtuoso, nascita e perdita, creazione e morte tornano a imporre all'opera la loro complicità. La stessa ripetuta scansione del bianco e nero riporta all'idea del confronto archetipico, all'alfa e omega dell'idea creativa. «I *cretti*», scrive Bruno Mantura, «si pongono sul crinale che divide con un sottilissimo margine la naturalezza dall'artificio, proponendo un'ambiguità nuova in Burri».

Si vedano i giganteschi *cretti neri* – quindici metri di larghezza e cinque di altezza – eseguiti per il Franklin D. Murphy Sculpture Garden dell'Università di Los Ange-



Teatro Continuo, 1973

ferro verniciato
6 quinte in acciaio.
6 x 2.50 x 0,25 m
su basamento
in cemento di
10,50 x 17 x 0,80 m
Milano,
Parco Sempione

les e il Museo di Capodimonte a Napoli, realizzati rispettivamente nel 1976-1977 e nel 1978 (nel 1991 avrebbe

proposto ancora un *cretto* nero come sipario fisso dell'Opéra Bastille di Parigi, poi bocciato da Carlos Ott che lo



Teatro Scultura, 1976-84

installazione alla
Biennale di Venezia, 1984
ferro verniciato,
Ø 14 m
altezza 9 m

Tristano e Isotta, 1975

celloflex e vinavil
(bozzetto per la scenografia di
Tristano e Isotta, atto III)
38,8 x 60,5 x 43,3 cm
Città di Castello,
Palazzo Albizzini



voleva bianco).

Da qui vengono anche le due sculture di ferro, monu-

mentali stele attraversate da fenditure (*Scultura* del 1978 e *Grande Ferro* del 1980, entrambe alla Fondazione Pa-

lazzo Albizzini), che costituiscono un ibrido, una specie di anima “altra” dell’opera. Ma una cosa è certa: tra evento pittorico e spazio costruttivo non si avvertono scarti. Burri non è pittore che un giorno abbia deciso di fare “anche” lo scultore. Il progetto di Gibellina nasce da questa fondamentale convinzione.

La rinascita del centro della Sicilia occidentale distrutto dal sisma del 1968 aveva messo in moto un vasto progetto di interventi con un concorso internazionale di architetti, urbanisti e artisti. Chiamato nel 1981 a Gibellina dal sindaco Ludovico Corrao, Burri si era rifiutato di progettare un’opera nella città nuova. «Non aveva senso un museo all’aperto, in un luogo che doveva ancora nascere. Non era quello che cercavo». Aveva chiesto allora di visitare le rovine di Gibellina vecchia. Lassù tutto gli era sembrato subito chiaro. Sotto la direzione di Alberto Zanmatti, i lavori presero il via nel 1985 impegnando maestranze locali ed esercito per un’impresa di proporzioni colossali. Il progetto consisteva in una gettata di cemento su un’area di 90.000 metri quadrati, gigantesca struttura sovrapposta alla conca naturale con i ruderi del paese. In definitiva il progetto prefigurava una mimesi con il luogo stesso, o meglio con l’evento traumatico che ne aveva segnato la storia.

Ma quel luogo e quella memoria storica erano di per sé un fenomeno verificato in forma di cretto, un’immancabile screpolatura geologica, dunque costituivano anche un’opera che preesisteva nel repertorio di Burri, erano a tutti gli effetti un suo quadro pantografato. Come dire che

ancora una volta non si potrà parlare – e Burri stesso l’ha categoricamente ribadito di un intervento “ortodosso” di Land Art.

Sindone che ricopre le tracce del l’evento tellurico, il *Cretto* di Gibellina diventa piuttosto il “calco” di quell’evento. Dunque, in teoria, nessun cambiamento, nessuna aggiunta o protesi sono venute a sovrapporsi sul luogo. L’artista non ha eseguito nessun intervento. L’idea del cretto sussisteva come un *ready made* predisposto a inserirsi, a coincidere con un dato paesaggio, una certa realtà sociale e ambientale. Nel momento in cui fanno da supporto alla “pelle” del cretto che le ingloba e protegge, le macerie diventano infine virtuale materiale archeologico consegnando alla posterità un *topos* chiamato Gibellina.

La stagione dei cretti coincide – l’ho già ricordato – con le prime sperimentazioni di Burri nella terza dimensione monumentale. A inaugurare questa sindrome costruttiva è *Teatro Continuo*, creato per la Triennale del 1973. La duplicità della funzione – quella di reale spazio scenico e insieme di scultura – è rilevabile fin dal titolo: “continuo”, perché anche quando la scena si svuoterà, il teatro potrà vivere nella propria autonomia di forma plastica compiuta. Come dire una vera struttura di servizio che è anche quintessenza, idea di teatro, opera *tout court*.

«La copertura, propria e identificante della vecchia scatola cubica», scrive con piglio ermetico Villa, «vincolata alle sue superfici, scatola di pena e di ira, è sparita: le vele che chiamiamo con il nome vecchio di quinte, reggono alte un firmamento».

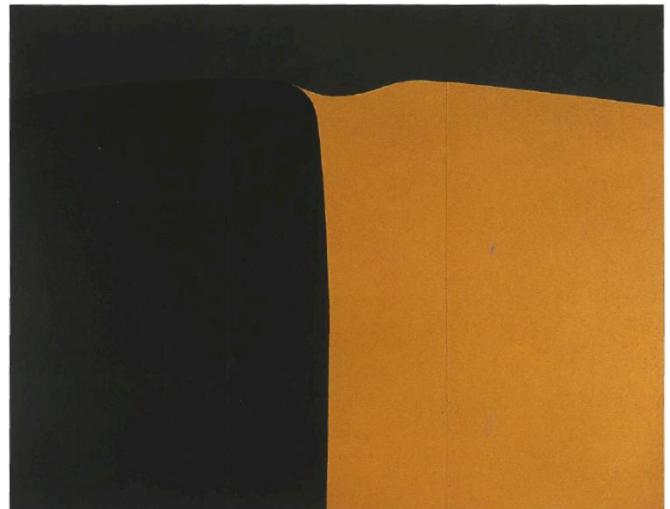


Grande Cellotex N° 2, 1975

acrilico, vinavil su cellotex
301 x 375 cm
Città di Castello,
Ex Essiccatore del Tabacco

Cellotex, 1975

cellotex, vinavil
300 x 510 cm
Città di Castello,
Palazzo Albizzini





Grande Ferro, 1980

ferro verniciato
51,18 x 1,98 x 0,61 m
Città di Castello,
Palazzo Albizzini



Cellotex 8, 1977

cellotex e vinavil
98 x 74 cm

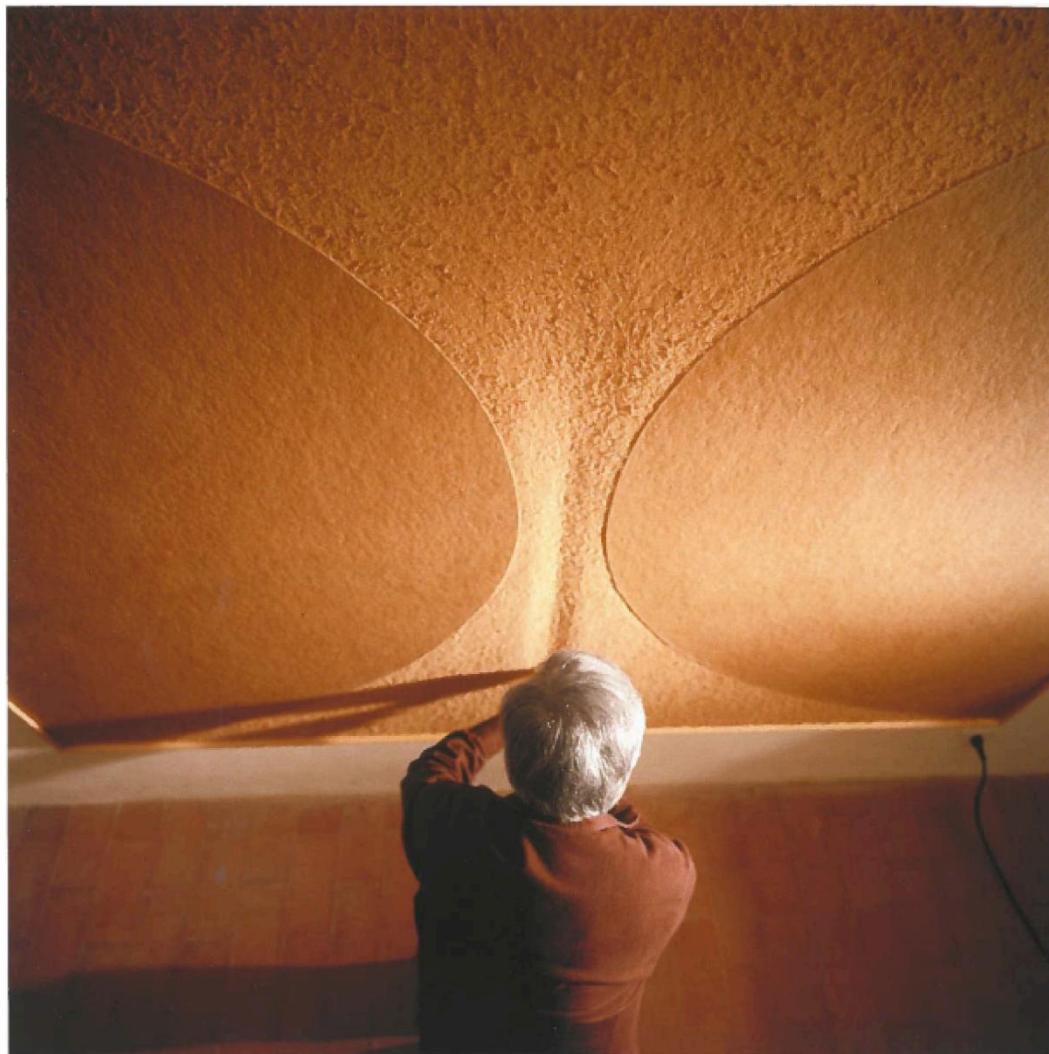
In realtà *Teatro Continuo* osa una liberazione dalle convenzioni costruttive teatrali, e per estensione rimanda a quel principio catartico che è l'obiettivo ultimo dell'azione drammatica. I volumi sono essenziali: una piattaforma rettilinea di cemento brut con armatura metallica rialzata dal suolo da piloni di ferro. Di ferro anche le rampe laterali d'accesso alla scena. Su questo assetto rigidamente orizzontale, si levano parallele, su ciascuno dei lati brevi, tre quinte rotanti in tamburato d'acciaio. Un lato delle quinte è dipinto di bianco e nero, l'altro resta specchiante, a riflettere sulla sua superficie l'habitat e lo "spettacolo" degli spettatori che assistono.

Tre anni dopo il lavoro della Triennale ci sarà ancora un'occasione per Burri. Su invito di Crispolti e Restany nel 1976 prende parte al progetto urbanistico ambientale di Arcevia, in provincia di Ancona, con *Teatro-Sculptura*. L'opera, che nel 1984 sarebbe stata ricostruita alla Biennale di Venezia, presenta un più arioso e articolato disegno modulare. Iscritta su una base circolare di quattro-

dici metri di diametro, la struttura è composta da cinque arcate a sesto ribassato (che è poi dovuto al suo ormai classico schiacciamento) ricavate dal sezionamento di un tronco di cono. Nella sua traduzione grafica, il tronco di cono viene ancora dall'icona-guida dell'archivolto. E che infine l'opera venga dalla pittura a ricordarcelo è l'utilizzo perfino provocante del colore, un brillantissimo rosso di cadmio chiaro.

“Fuori” e “dentro”, il teatro continua a occupare periodicamente l'attività di Burri. L'ultimo progetto è del 1975 con le scene per *Tristano e Isotta* al Regio di Torino per la regia di Maria Francesca Siciliani, che sarebbero state riutilizzate nel 1981 alla Fenice di Venezia e all'Opera di Roma.

«A Case Nove dove lavoravo ai bozzetti, avevo fatto rivestire il soffitto di pannelli insonorizzanti per entrare nella musica di Wagner, Eroica e fatale, sullo sfondo di quelle colline suonava un po' spaesata. Ma l'effetto era notevole, funzionava».



Case Nove di Morra, 1978 ca

(foto Aurelio Amendola, Pistoia)