

occhiello

frontespizio

In copertina
Alberto Burri, *Rosso Plastica*, 1962
(particolare)
Lucio Fontana, *Concetto spaziale*.
Attese, 1959 (particolare)



Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Redazione
Studio Zuffi:
Martina Degl'Innocenti, Stella Marinone

Impaginazione
Studio Zuffi: Elena Brandolini

Coordinamento organizzativo
Michela Bramati

Segreteria di redazione
Sabrina Galasso

Ufficio iconografico
Deborah D'Ippolito

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Nessuna parte di questo libro può essere
riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico o altro senza
l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori
di diritti che non sia stato possibile rintracciare

© Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri,
Città di Castello (Perugia), by SIAE tutti i diritti
riservati.

© Fondazione Lucio Fontana, Milano,
by SIAE 2009 tutti i diritti riservati.

© Archivio Fotografico Riso, foto di Fabio Sgroi
per l'immagine a pagina 69

© Foto Aurelio Amendola per l'immagine
alle pagine 114-115

© Bruno Corà per il testo

© 2009 Silvana Editoriale Spa
Cinisello Balsamo, Milano

BURRI E FONTANA MATERIA E SPAZIO

Fondazione Puglisi Cosentino
Catania, Palazzo Valle
15 novembre 2009
14 marzo 2010

Mostra promossa e organizzata da



Fondazione Puglisi Cosentino

in collaborazione con



Fondazione Palazzo Albizzini
Collezione Burri



Fondazione Lucio Fontana

con il patrocinio di



Presidenza della Regione
Siciliana

Assessorato ai Beni Culturali,
Ambientali e P I della Regione
Siciliana



Provincia Regionale di Catania



Comune di Catania

con il contributo di
Presidenza della Regione
Siciliana

Assessorato al Turismo
della Regione Siciliana



Sensi contemporanei

con la collaborazione di



Federalberghi

main Sponsor
Finsole SpA

media partner
Corriere della Sera

progetto e cura scientifica
Bruno Corà

allestimento
progetto e cura,
Tiziano Sarteanesi
coordinamento, Aldo Iori

ufficio stampa
Studio Esseci,
Sergio Campagnolo

segreteria organizzativa
Fondazione Puglisi Cosentino,
Irene D'Ambrà

progetto grafico
Boomerang ADV Srl - Catania

assicurazioni
Axa Art
Lloyd's
Progress Insurance Broker

condition report
Giuseppe Mercurio
Antonella Tumminello

trasporti
Arteria Srl

catalogo a cura di
Bruno Corà

schede biografiche a cura di
Fondazione Palazzo Albizzini
Collezione Burri
Fondazione Lucio Fontana

per il gentile prestito
delle opere si ringraziano
Fondazione Palazzo Albizzini
Collezione Burri
Fondazione Lucio Fontana
Fondazione Orestadi
Comune di Gibellina Museo
Civico d'Arte Contemporanea
Collezionisti che desiderano
mantenere l'anonimato

un particolare ringraziamento a
Onorevole Raffaele Lombardo
Presidente della Regione
Siciliana
Onorevole Nino Strano,
Assessore al Turismo della
Regione Siciliana
Dottor Alberto Versace,
Direttore Generale Dipartimento
per lo Sviluppo e la Coesione
Economica Ministero dello
Sviluppo Economico,
Presidente Comitato di
Coordinamento "Sensi
Contemporanei"
Avvocato Gaetano Armao,
Assessore alla Presidenza della
Regione Siciliana

Onorevole Ninni Bufardeci,
Assessore alla Cooperazione
e Commercio della Regione
Siciliana
Onorevole Nino Leanza,
Assessore ai Beni Culturali,
Ambientali e P. I. della Regione
Siciliana
Onorevole Giuseppe
Castiglione, Presidente
Provincia Regionale di Catania
Senatore Raffaele Stancanelli,
Sindaco di Catania
Senatore Ludovico Corrao,
Presidente della Fondazione
Orestadi di Gibellina
Dottoressa Antonella Amorelli,
Coordinamento Generale Riso
Museo d'Arte Contemporanea
della Sicilia

progetto grafico
Boomerang ADV Srl - Catania

assicurazioni
Axa Art
Lloyd's
Progress Insurance Broker

condition report
Giuseppe Mercurio
Antonella Tumminello

trasporti
Arteria Srl

nonché a
Mario Bevacqua
Gesualdo Campo
Mario e Valeria Ciancio
Sanfilippo
Claudia Dwek
Marina Galeazzi
Marco Giudice
Ivan Lo Bello
Francesco Maiolini
Salvatore Puglisi Cosentino
Marco Salerno
Nino Scimemi
Laura Scorzarella
Nico Torrisi
Francesca Zangara
e a tutti coloro che in modi
differenti hanno contribuito
alla riuscita dell'iniziativa

un ringraziamento
per il supporto all'iniziativa
e per la collaborazione a
Banca Nuova
Trimondo Viaggi
Circolo Unione
Palazzo Biscari

un grazie sentito per la
sensibilità dimostrata nei
confronti della Sicilia e delle
iniziative culturali intraprese
dalla Fondazione Puglisi
Cosentino con l'adesione
nella qualità di

soci fondatori
Alfio Puglisi Cosentino
Finsole SpA

soci sostenitori
Acqua Azzurra
Domenico Sanfilippo Editore
Provincia di Catania
Studio Zangara
Camera di Commercio di
Catania

soci ordinari
Aldini Immobiliare
Boomerang ADV
Confindustria Catania
Funivia dell'Etna
Latte Sole

amici della fondazione
Giuseppina Geraci
Massimo Gulisano
Giorgio Licciardello
Marina Palmeri
Filippo Pappalardo
Giuseppe Riggio

con le convezioni stipulate con
Amici dei Musei Siciliani
Anisa
Archeoclub
Archi
Artegirovane
Associazione Dimore Storiche
Circolo degli Amici di Palazzo
Riso
Circolo Jonica Catania
Circolo Unione Catania
FAI

Istituto Italiano dei Castelli
Italia Nostra
Kiwaniis International Divisione
Sicilia 2
Musei della Provincia Regionale
di Catania
Museo Diocesano Catania
Museo delle Trame
Mediterranee di Gibellina
Museo Riso Palermo
Rotary International - Distretto
2110 Sicilia e Malta
Teatro Stabile Catania
Teatro Massimo Bellini Catania
Touring Club Italiano

**Fondazione Puglisi Cosentino
Palazzo Valle, Catania**

soci fondatori

Alfio Puglisi Cosentino
Finsole SpA

presidente

Alfio Puglisi Cosentino

direttore artistico

Bruno Corà

comitato scientifico

Pietro Bellasi
Marie-Laure Bernadac
Manolo Borja-Villel
Gillo Dorfles
Franca Falletti
Rudi Fuchs

collegio dei revisori dei conti

Sebastiano Cristaldi
Giuseppe Mirone
Antonio Recca

*segreteria generale e
coordinamento tecnico*

Irene D'Ambrà

didattica

Mercedes Auteri
Claudia D'Angelo

rapporti con i soci

Marina Cafà

**Fondazione Palazzo Albizzini
Collezione Burri,**
Città di Castello (Perugia)

consiglio d'amministrazione

Maurizio Calvesi, Presidente
Bruno Corà
Guido De Vecchi
Giuseppe Fortuni
Michele Gambuli
Fabio Nisi
Francesco Petruzzi
Corrado Rosini
Rosario Salvato
Tiziano Sarteanesi
Italo Tomassoni
Stefano Valeri

presidente onorario

Nemo Sarteanesi †

segretario generale

Daniela Moni

collegio dei revisori dei conti

Paolo Sambuchi, Presidente
Massimo Duranti
Antonio Rossi

comitato esecutivo

Maurizio Calvesi
Bruno Corà
Tiziano Sarteanesi

*conservatore e curatore delle
collezioni*

Chiara Sarteanesi

ufficio segreteria

Maria Sensi

archivio e documenti informatici

Nicola Cavargini

*biglietteria e custodia delle
collezioni*

Gianluca Bartolini
Stefano Seppioni

collaborazione alla mostra

servizi tecnici e allestimenti

Studio Architettura 80 -
Architetto Tiziano Sarteanesi

*acquisizione e lavorazione delle
immagini*

Promozione snc -
Torrita di Siena

Fondazione Lucio Fontana,
Milano

presidente

Adele Ardemagni Laurini

consiglieri

Silvia Ardemagni
Achille Benetti Genolini
Roberto Corbetta
Valeria Ernesti
Paolo Laurini
Pasquale Lebano

comitato esecutivo

Adele Ardemagni Laurini
Silvia Ardemagni
Valeria Ernesti

È grande la soddisfazione per essere riusciti a realizzare in Sicilia questa mostra dedicata a due tra i più importanti maestri italiani del XX secolo.

Sento il dovere di ringraziare la Fondazione Burri e la Fondazione Fontana, unitamente ad alcuni privati che hanno reso possibile l'evento prestando le loro opere e che hanno creduto nell'azione di rilancio culturale in Sicilia intrapresa dalla Fondazione che presiedo. Iniziativa che segue quella già in passato avviata dal Senatore Corrao con la Fondazione Orestiadi e con il Cretto di Gibellina realizzato da Alberto Burri.

Il ringraziamento più sentito però devo rivolgerlo a quanti, con lungimiranza e sensibilità, stanno concretamente contribuendo allo sviluppo e realizzazione di iniziative culturali e al tentativo di dar vita a un nuovo "Rinascimento siciliano", in particolare il Presidente della Regione Onorevole Raffaele Lombardo, l'Assessore Regionale al Turismo Onorevole Nino Strano e il Direttore Generale del Dipartimento del Ministero per lo Sviluppo Economico e Presidente del Comitato di Coordinamento "Sensi Contemporanei" Dottor Alberto Versace. Tra le iniziative vi è questa mostra che presentiamo al pubblico dal 15 novembre 2009 al 14 marzo 2010.

Desidero, infine, ricordare che obiettivo della Fondazione è creare un circolo culturale che riunisca tutti coloro che intendano in un qualche modo aiutare l'isola, aggregandosi alla nostra iniziativa in qualità di Soci e Sponsor. Anche a loro va il mio particolare ringraziamento.

Alfio Puglisi Cosentino

Presidente Fondazione Puglisi Cosentino

Negli anni cinquanta Alberto Burri e Lucio Fontana erano gli artisti più discussi in Italia, noti sì, ma per quella che veniva considerata l'inaccettabile astrusità delle loro opere: i "sacchi" di Burri, i "buchi" di Fontana erano più irrisi che apprezzati. Lentamente la critica, e ancor più lentamente il pubblico, hanno preso coscienza del valore di due artisti che ormai da tempo sono a giusto titolo considerati non soltanto i maggiori dell'arte italiana nella seconda metà del XX secolo, ma anche tra i protagonisti assoluti dell'arte internazionale, agli stessi massimi livelli dei Pollock, dei De Kooning, dei Tàpies, dei Bacon. Le loro invenzioni formali sono distanti l'una dall'altra – l'una coinvolge soprattutto l'espressività della materia, l'altra i parametri dello spazio – ma al tempo stesso sono collegate da alcuni interventi simili di "frattura" delle composizioni, in una visione, per entrambi, di interrelazione tra spazio e materia. Come poi la visione rivoluzionaria si associ, sia nell'uno sia nell'altro, a un esito di eleganza, non come superficiale piacevolezza, ma come, etimologicamente, qualità di ciò che è eletto, è l'altro segno d'eccellenza della concordia discors di cui si nutre ciascuna delle due poetiche.

Il confronto tra i due artisti, curato con profonda conoscenza da Bruno Corà, rende questa mostra di singolare interesse, interesse che è accresciuto dall'esemplare collaborazione messa in atto, con questa iniziativa, dalla Fondazione ospitante e dalle Fondazioni di Città di Castello e di Milano cui fanno capo i due artisti, fonti principali dei prestiti, e anch'esse associate da un fattivo, non comune, impegno nella loro tutela.

Maurizio Calvesi

Presidente della Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri

In Sicilia, terra che raccoglie tutti gli elementi dell'ispirazione di Alberto Burri e Lucio Fontana, i due artisti si incontrano, ancora una volta, a Catania alla Fondazione Puglisi Cosentino, dopo altre due grandi occasioni, una itinerante negli Stati Uniti dal 1966 al 1968, e l'altra a Prato nel 1991, ed è proprio nel titolo Materia e Spazio che si coglie la ricerca e l'istinto, la differenza e l'identità, la forza e la vitalità del loro lavoro.

La mostra, curata da Bruno Corà, è una splendida occasione per legare la cultura, il fascino e la bellezza antica dell'isola alla contemporaneità: le opere esposte a Palazzo Valle, esempio di ristrutturazione a uso museale di una importante costruzione barocca, ne sono la sintesi perfetta.

Grazie ad Alfio Puglisi Cosentino per la sensibilità e l'accoglienza a Lucio Fontana che con questa mostra, a trent'anni di distanza da quella di Messina, torna in Sicilia.

Adele Ardemagni Laurini

Presidente della Fondazione Lucio Fontana

Sommario

| | |
|-----|---|
| 12 | Burri e Fontana: Materia e Spazio Bruno Corà |
| | Alberto Burri |
| 25 | Opere |
| 79 | Opera grafica |
| | Lucio Fontana |
| 117 | Opere |
| 171 | Disegni e gouaches |
| 208 | Apparati |

Burri e Fontana: Materia e Spazio

Bruno Corà

Premessa

Qualcuno tra i più giovani, specie chi intraprenda la strada dell'arte sia per una vocazione al fare, sia per lo studio storico-estetico, sia per puro diletto, potrà domandarsi: perché "Burri e Fontana"? Domanda assai lecita che consente di fornire alcune delle motivazioni critiche alla base di questa proposta.

Burri e Fontana, anzitutto, per non dimenticare che gli sviluppi della ricerca artistica italiana e internazionale negli ultimi sessant'anni hanno a che fare con le invenzioni linguistiche di questi due straordinari *outsiders*, molto diversi tra loro, ma con punti di convergenza e di intersezione comune; snodi ineludibili su cui, per una lunga fase temporale, le singole proposizioni si sono trovate a confrontarsi, per tornare a riprendere con cicli ampi il proprio percorso di concezione e definizione di linguaggio, assai differenziato e distinto per esiti e per conseguenze.

Burri e Fontana, come due capitoli luminosissimi e ancora attivi di una leggenda a cui hanno preso parte molti di noi, loro contemporanei, e che segna un baluardo integro e purissimo dell'arte contemporanea italiana, vero miracolo che ci appartenga, se si considera il contesto entro cui si attua ancora, così carente di strutture e di attenzioni a livelli pubblici istituzionali. Un lavoro troppo spesso minacciato, all'interno del nostro stesso paese, da incomprensioni, ritardi, limiti di lettura critica, esitazioni di apprezzamento, mancanza di coraggio nel riconoscerlo grande e precoce come è stato dal suo apparire.

Burri e Fontana, come antenati di una sensibilità e di un modo di pensare e fare opera che, nella seconda metà del XX secolo e nel principio del XXI, non può prescindere da loro anche se accadesse a qualcuno, non dico di ignorarli ancora, ma di sottovalutarne gli effetti da loro prodotti. Ed è anche questa una delle ragioni poetiche che spingono a riaffermarne la centralità e il peso in questi anni, allorché si voglia resti-

tuire credibilità a un lavoro come quello di indirizzo museografico e storico-critico, ancorché promosso da istituzioni private, e si intenda finalmente comprendere la reale portata dell'azione di questi due "grandi", cogliendo in loro e nelle istanze che a loro succedono, le conseguenze di un secolo di straordinarie invenzioni a opera dell'azione artistica futurista e metafisica e di altre eccezionali personalità italiane di respiro certamente europeo e internazionale.

Per gli artisti che, superati gli anni del dopoguerra, si sono dovuti cimentare con l'ampiezza dei fenomeni estetici che l'epoca suscitava, a partire dagli anni sessanta e poi nei decenni successivi, fino a oggi, la presenza e il lavoro di "grande riforma" delle concezioni estetiche, etiche e linguistiche di Burri e Fontana ha rappresentato un patrimonio attivo da rivendicare come un vessillo emblematico, una dotazione di grandissima levatura culturale, un riferimento di appartenenza così autorevole da costituire al tempo stesso orientamento, certezze di fondo, ma anche pietra di paragone per una qualsiasi impresa artistica che si volesse sintonizzare sulle frequenze alte della ricerca contemporanea. Non si ritiene di esagerare nel momento in cui, dovendo compiere una riflessione sulla condizione della situazione culturale italiana entro le realtà europee e internazionali, si giungesse all'affermazione che artisti di tale calibro e pochi altri oltre loro, appartenenti ovviamente anche agli ambiti della letteratura, della musica, del cinema e del teatro, hanno rappresentato il più solido riferimento di carattere culturale ed etico, a fronte di una situazione sociale tra le più oscillanti, incerte e di relativa autonomia politica ed economica.

Burri e Fontana, talvolta e paradossalmente, più delle istituzioni culturali hanno rappresentato il nostro paese presso la comunità internazionale che ha continuato a riconoscere credibilità all'Italia grazie alla considerazione per il loro lavoro, la cui cifra estetica rivela-

Alberto Burri e Lucio Fontana nello studio di quest'ultimo, Milano, 1964, Archivio Fotografico Giuseppe Loy, Roma



va l'appartenenza a una grandissima secolare vicenda artistica tutt'altro che estinta, anzi ancora viva e attiva così come veniva rivelandosi dalle loro opere. La coscienza di far parte di una luminosa storia artistica ormai divenuta patrimonio internazionale ha conferito fierezza all'azione di Burri e Fontana – e non solo alla loro – fornendo a essi il coraggio e la determinazione, anche in tempi amari e difficili come quelli del dopoguerra, per attuare, nei confronti della tradizione pittorica e plastica, il gesto di rottura e di innovazione necessario a convalidare sia i dati irrinunciabili del passato, sia le nuove conquiste e le nuove prospettive dischiuse sul futuro. Burri e Fontana sorreggono, come due pilastri, l'architrave di una continuità storico-artistica italiana ed europea, che il tempo si sta già incaricando di sancire compiutamente.

A dare fondamento a questa convinzione non vi è solo il riscontro storico-critico e del mercato ormai assai ampio ma, quel che più conta, la verificata constatazione che i risultati della loro azione vivono metabolizzati, in termini linguistici, nei pronunciamenti estetici e nelle concezioni messe in evidenza da artisti a loro contemporanei o immediatamente successivi. Questo rapporto senza soluzione di continuità, è assai profondo e vasto ed è stato oggetto di talune recenti mostre¹.

Talvolta, anche Burri e Fontana hanno speso parole di

considerazione per qualche altro artista anche molto più giovane di loro. La qual cosa lascia presumere che entrambi credessero, da ottiche assai diverse, nella possibilità di una qualche articolazione dialettica tra la loro arte e quella di altri artisti contemporanei. E anche se è proverbiale l'intransigenza aspra e severa di Burri per quanto invece era incoraggiante e generosa la disponibilità di Fontana, nessuno dei due ha intimamente considerato chiusa su se stessa – ciò è quel che più conta – la speculazione artistica da loro intrapresa e manifestata. Il "credo" poetico, che li ha pur diversamente animati, impediva loro di ritenere possibile l'estinzione della risorsa arte negli anni successivi alla propria prevedibile scomparsa fisica dalla scena artistica. Questa è la ragione e la necessità di mettere, ancora una volta, al centro dell'osservazione pubblica la quintessenza dei loro gesti e della loro rivoluzionaria creazione estetica per un'ulteriore riflessione comparata. Affinché, insomma, sia ancor più evidente, oggi che entrambi hanno cessato di agire, quanto grande risulti la portata della loro azione.

Mentre si assiste a un risveglio di interesse per le arti moderne e contemporanee in Sicilia, è sembrato infine essenziale contribuire a tale sviluppo favorendo la conoscenza dei due maggiori protagonisti dell'arte italiana ed europea del dopoguerra.

La mostra, che prescinde da ogni ambizione totalizzante e che si offre come un ennesimo omaggio, sembra piuttosto dischiudere un nuovo periodo di studio sui due artisti, auspicato dalle stesse Fondazioni che a loro si dedicano e che grande parte di merito hanno nella realizzazione di questo evento.

Due strade maestre

Al di là delle diversità che la vicenda artistica ha pur interposto tra due personalità come Burri e Fontana, vi sono stati episodi, invece, che li hanno uniti, incoraggiando questa iniziativa critico-espositiva. Nel 1952,

ad esempio, anno in cui entrambi gli artisti firmano il “Manifesto del movimento spaziale per la televisione”, alla Biennale di Venezia “un piccolissimo evento, andato pressoché inosservato, ci appare invece quanto mai sintomatico. Lucio Fontana acquista durante la mostra un disegno di Alberto Burri. Quel disegno ha un valore molto particolare, per ragioni diverse, per i due artisti. S’intitola *Lo strappo: studio*. Fontana ha esposto in maggio al Naviglio i primi quadri ‘bucati’. Il disegno di Burri rappresenta lo specchio che conferma a Fontana la sua nuova definitiva identità. Per Burri, invece, il disegno è una beffa, tra le tante pensate in quel periodo dallo scontroso artista umbro. Limitato dall’invito nella sezione del bianco e nero, ed esclusa quindi la partecipazione dei quadri più recenti, cioè i primissimi ‘sacchi’, *Lo strappo e l’rattoppo* (apparsi in aprile a una collezione di Origine intitolata *Omaggio a Leonardo*), Burri ne fa un ricalco su carta, dando ai due fogli ironicamente il nome di ‘studi’. È un modo di contestare il rigore anacronistico di categorie tecniche prive di significato per lui: ormai tanto il disegno quanto la pittura sono spariti dai suoi quadri”².

Se proprio da quel lontano episodio d’incontro tra i due artisti potrebbe prendere avvio questa mostra di Catania, essa in realtà vi prescinde nella sostanza, articolandosi attraverso una scelta di opere significative dei maggiori cicli della loro produzione dal 1947 in poi.

Lo spazialismo di Fontana

Appare necessario ricordare che Lucio Fontana – più anziano di Burri di ben sedici anni e già attivo sulla scena artistica quando il tifernate, dopo la seconda guerra mondiale, vi si affaccia – aveva già alle spalle una serie di esperienze maturate in Italia e in Argentina, suo paese natale. E proprio negli anni quaranta, in quel paese aveva compiuto un’esperienza di insegnamento all’Accademia Altamira di Buenos Aires che lo aveva portato a ispirare un gruppo di suoi allievi (tra cui Horacio Cazaneuve, Marcos Fridman e Bernardo Arias) nella stesura del pionieristico documento spazialista “Manifesto Blanco” (1946), basilare per la futura azione artistica di Fontana. In quel documento, riproposto poi in Italia come “Manifesto tecnico”, recante la sua sola firma nel 1951, in occasione del primo Congresso internazionale delle proporzioni alla IX Triennale di Milano, si leggeva: “Tutte le cose sorgo-



Lucio Fontana al Museo Kröller-Müller a Otterlo, 1966, Foto Ad Peterson, Amsterdam

no per necessità e sono di valore nella loro epoca. Le trasformazioni dei mezzi materiali di vita determinano gli stati psichici dell’uomo attraverso la storia [...]. Noi uomini di questo secolo forgiati in questo materialismo, siamo divenuti insensibili dinanzi alla rappresentazione delle forme conosciute e la narrazione di esperienze costantemente ripetute [...]. Si richiede un cambiamento nella essenza e nella forma. Si richiede il superamento della pittura, della scultura, della poesia, della musica. Si necessita di un’arte maggiore in accordo con le esigenze dello Spirito nuovo”³.

Nelle righe successive del documento si affaccia per la prima volta il termine “spazio” e ne viene tracciato il suo percorso a partire dal secolo XIII, attraverso il salto del Barocco, la critica al Neoclassicismo “*verdadero pantano en la historia del arte*”, la ripresa evolutiva con la musica di Bach, Mozart e Beethoven, fino al futurismo, alla dodecafonìa e a un’amplificazione del concetto di spazio nell’auspicio che “*la estetica del movimiento orgánico reemplaza la agotada estetica de las formas fijas* (l’estetica del movimento organico rimpiazza l’estetica vuota delle forme fisse)”. In quelle righe si legge altresì che “l’esistenza, la natura e la materia sono una perfetta unità” e che “il movimento [...] è la condizione basilare della materia”, la quale non esiste in nessun altro modo, e il suo sviluppo è eterno.

Ma se fino a questo punto il documento ha espresso un’ottica materialista, successivamente, nella sua conclusione, esso si apre a una concezione di carattere idealistico-metafisico, introducendo una parte dedicata al ruolo del subconscio nell’arte, che reca alla sintesi finale: “Concepriamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, tempo, spazio, integrando una unità fisico-psichica”. Questo aspetto, venato da un certo spiritualismo, riaffiora nel “Primo manifesto” (1947), redatto in Italia, a

Alberto Burri al lavoro su un Ferro, 1959 circa, Archivio Fotografico Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello (Perugia)

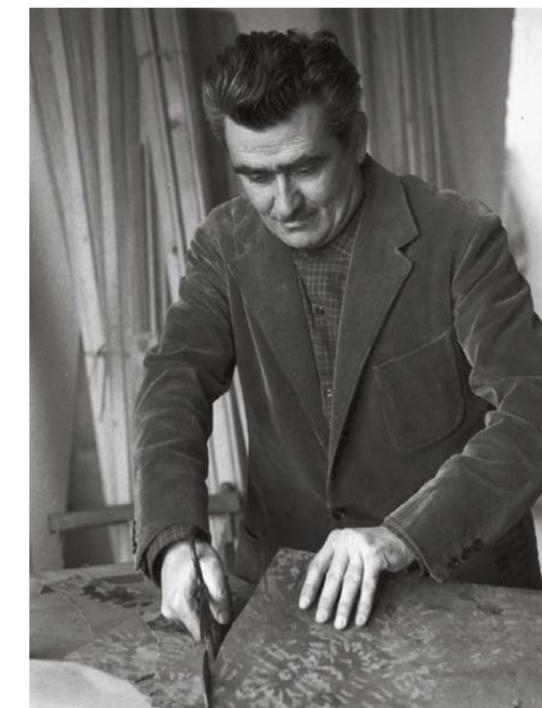
Milano, da Fontana insieme a Giorgio Kaiserlian, Beniamino Joppolo, Milena Milani, ma non firmato, nel quale si afferma: “L’arte è eterna, ma non può essere immortale. È eterna in quanto un suo gesto, come qualunque altro gesto compiuto, non può non continuare a permanere nello spirito dell’uomo [...]. Rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia. Ora noi siamo arrivati alla conclusione che sino ad oggi gli artisti, coscienti o incoscienti, hanno sempre confuso i termini di eternità e immortalità, cercando in conseguenza per ogni arte la materia più adatta a farla più lungamente perdurare, sono cioè rimasti vittime coscienti o incoscienti della materia [...]. Noi pensiamo di svincolare l’arte dalla materia [...]. E non ci interessa che un gesto, compiuto, viva un attimo o un millennio, perché siamo veramente convinti che, compiuto, esso è eterno”. In questo nuovo documento che Fontana, in una lettera inviata a Giampiero Giani nel 1949, dice essere “stato scritto da Joppolo”⁴, tuttavia si parla assai meno dello “spazio” e molto più del gesto. Alla materia effettivamente, almeno in teoria, viene riservata una riduzione di valore nella concezione dell’opera, senza per questo doverla abolire, ma certamente prenderla in considerazione con altra “sensibilità più affinata”.

In questi anni, tra il 1946 e il 1953, se Fontana definisce tutta l’impalcatura dello spazialismo suscitando, elaborando e promuovendo, insieme ai suoi amici, manifesti, circolari e proposte di regolamento delle azioni da compiere, e soprattutto rende esplicito con la creazione dei “concetti spaziali” in cosa consista l’“evoluzione del mezzo nell’arte” – ponendo fine, egli stesso, a una certa plastica ancora basata sull’elaborazione di materie mediante il modellato e giungendo nel 1949, sia a concepire e realizzare i “buchi” che l’*Ambiente spaziale* – Burri giungeva, non meno sorprendentemente a qualificare la sua pittura iniziale, da espressione esordiente a base figurale, a immagine determinata dalla presenza immanente di una materia ordinata secondo immediate e interne tensioni di “visuto”, in cui i dati fenomenologici non si potevano certo eludere. Si può già, peraltro, iniziare a mettere in chiaro quali processi inneschi l’operazione materologica di Burri, proprio in un frangente in cui Fontana sembra volersi distanziare dalla materia per aderire a nuovi mezzi come la luce o la televisione, concependo già lo spazio non racchiudibile nei limiti della tela,

ma esteso all’ambiente e oltre esso. Diversamente da Fontana, Burri perviene all’arte attraverso un processo catartico di particolare drammaticità, dovuta alla prigionia, e la scoperta di una nuova vocazione, che rassegna all’oblio una promettente professione medica e si compie sotto il segno di un’umiliazione subita a causa della guerra. La pittura di Burri assume repentinamente dopo tre, quattro anni dall’avvio, una valenza esistenzialmente drammatica a causa dunque di immediati coinvolgimenti di carattere emotivo.

Presenza della materia in Burri

Non è inutile a questo punto tornare a domandarsi quali ragioni muovessero Burri a introdurre nella sua pittura, inizialmente figurativa, lo “scandalo” di una materia “presentata” quale emblema di se stessa, di entità originaria, di puro *spectaculum* da porgere all’osservazione. Tra le prime considerazioni, a partire dall’assunto che la nascita di Burri alla pittura si attua entro la palingenesi individuale, che fa eco alla catastrofe del secondo conflitto mondiale, sta il fatto che ogni *logos* che non fosse radicalmente rivolto alla muta considerazione di un vissuto fin troppo drammaticamente noto, appariva delegittimato dalla coscienza di Burri e inutile al suo pensiero. Se *lêgein*, dal greco, significa “raccolgere insieme”, scegliere, numera-



re e solo successivamente narrare, la materia nelle prime “muffe” e nei primi “catrami” di Burri è tenuta insieme e offerta all’osservatore nel modo di un’esperienza di stupefazione epifanica e laicamente “religiosa”. Per tornare a guardare la realtà e porgerla agli altri – dopo aver sopportato le conseguenze tragiche della guerra – Burri doveva individuare nella pittura un veicolo di rigenerazione oggettiva altrimenti non credibile ai suoi stessi occhi. Ogni precedente esperienza da lui compiuta, ogni strada battuta dalla pittura non era più in grado di rispondere alla sua profonda esigenza di azzeramento di ogni codice già carico di significati e di storia e giunto obbiettivamente allo “scacco”, perfino esistenzialmente drammatico, dell’informale.

Così, tra le rare affermazioni da lui compiute e avallate in reiterate occasioni con le medesime parole, se si rileggono nuovamente quelle in cui egli proclama “le parole non significano niente, per me: esse parlano intorno alla pittura. Ciò che io voglio esprimere appare nella pittura”⁵, e “le parole non mi sono d’aiuto quando provo a parlare della mia pittura. Questa è un’irriducibile presenza che rifiuta di essere tradotta in qualsiasi altra forma d’espressione. È una presenza nello stesso tempo imminente e attiva”⁶ vi si possono cogliere ulteriormente – assieme alla verità dell’intraducibilità delle forme – la necessità della *tabula rasa*, condizione basilare di ogni processo generativo radicale di nuovo orientamento per una trasformazione. La “presenza” della pittura per Burri è anche la “presentazione” di essa, ovvero della materia da lui considerata quale elemento “residuale” e al contempo “germinale” di ogni osservazione constatativa, avulsa da giudizi e da proiezioni. Alla fine della modalità di rappresentazione prospettica della realtà, la griglia neoplastica di Mondrian aveva già condotto lo sguardo di ognuno contro un muro. Consapevole di quel *cul de sac*, Burri posa gli occhi sulla “materia” di quel muro, ricavandone e conquistando una libertà ulteriore, nella volontà di fare “spazio” e offrirlo come nuovo “luogo” possibile della pittura.

Se è vero che, all’indomani della prigionia subita, Burri è pervaso da sentimenti di sdegno misto a orgoglio per la condizione in cui si trova a vivere i suoi anni del dopoguerra, è altresì possibile immaginare che cercasse una propria via di identificazione nella pittura, lontana da ogni precedente vocazione illusoria di

essa. Sulla *tabula rasa* da lui predisposta a partire dal 1948, non poteva dunque che essere accolto, dai suoi occhi, altro che la nuda epifania della realtà materica. All’opposto di quella dimensione “tutta lavorata” della pittura di rappresentazione, ancorché astratta, Burri poteva accettare per la sua pittura solo la contaminazione di qualcosa di desertico, di pre-logico.

Ed è da quei “dati” embrionali della materia che Burri inizia il periplo entro di essa. Nella mostra alle Scuderie del Quirinale dedicata a “Burri, gli artisti e la materia”, è stato già chiarito come in Fautrier, Dubuffet e nello stesso Prampolini o Schwitters, la considerazione della materia avesse, rispettivamente, assunto valenze, ora di “presagi e struggimenti della carne destinata alla terra”, ora di “superfici accidentate di diversa natura” e infine di “polimaterismo” futurista o dada⁷. E, proprio in tutti quei casi o in altri pur considerati, si è potuto osservare che la materia non assume mai a livello di protagonismo sfrontato e ostentato nella sua nuda presentazione. Quasi sempre, materiali pur insoliti nella pittura accompagnano o raccontano qualcosa d’altro da sé e, comunque, non hanno presenza e tensione drammatica frontale come nell’opera di Burri. Il dato nuovo, dunque, è che Burri ha deciso, a partire dal 1948, di ricavare “azione” e qualità pittorica dal gesto di “presentazione” della materia stessa, rinunciando a ogni possibile “metafora” precedentemente affidata a essa.

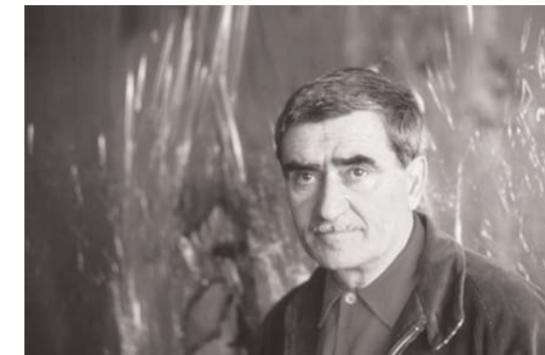
Dopo il folgorante annuncio della sua apparizione nel cielo della pittura con la più audace invenzione linguistica dei “sacchi”, celebrato dalla sulfurea scrittura critico-poetica di Emilio Villa, è al saggio di Cesare Brandi che sembra utile riagganciarsi per portarsi più avanti nella comprensione della modalità “presentativa” attuata da Burri e criticamente intuita dal grande storico. Laddove Brandi, infatti – prima in *Segno e immagine* (1960) e poi nella monografia su Burri del 1963 – dopo aver compiuto opportuni richiami al cammino della pittura astratta e prima di prendere in considerazione momenti cruciali del pensiero filosofico ontologico e fenomenologico, da Heidegger a Husserl, si sofferma sul “valore incontrastato, che su tutto prevale, assunto dal presente”⁸ nell’immediato dopoguerra, individuerei un primo significativo punto da cui ripartire. Un successivo acuto richiamo compiuto da Brandi nel suo saggio riguarda l’evenienza che lo spettatore “intervenga nell’opera”, così come aveva

Alberto Burri davanti a una *Plastica trasparente*, 1965 circa, Archivio Fotografico Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello (Perugia)

auspicato e promesso Boccioni nel 1910, nel “Manifesto tecnico della scultura”, con l’affermazione “noi porremo lo spettatore al centro del quadro”, a sostegno della cui profezia avvenuta, Brandi evoca l’esperienza dell’*environment* e dello *happening* di Kaprow e Oldenburg (ma non dell’*Ambiente spaziale*, 1949, di Fontana). In ulteriori passaggi della sua riflessione, Brandi rammenta e appunta che “l’arte [...] nell’era della standardizzazione, del prefabbricato, dell’alienazione scatta autonoma e imprevedibile [...] ed ella ancora, con le materie più vili, con un disordine apparente e un ordine gratuito, ancora ci invita alla realtà pura”⁹. È del tutto evidente che Brandi si riferisce in tutti i casi citati, compreso quest’ultimo, a un “presente” temporale che tuttavia è strettamente connesso al “presente” della materia nell’opera di Burri. Ciò su cui vale la pena riflettere nelle notazioni sul “presente” è la contestuale chiamata in causa dello “spettatore”, nonché sull’“invito” che l’arte esprime ad avvicinarci alla “pura realtà”: “la pittura di Burri nasce a se stessa per graduale individuazione e con autonoma individuazione realizza la sua ‘apertura’ sullo spettatore”¹⁰ dichiara Brandi. Cioché se la scoperta di Burri è la messa in opera della materia attraverso la materia stessa e la *conditio* per il processo di fondazione dell’opera è che essa venga colta come tale dalla coscienza dello spettatore, appare incontrovertibile che “presenza della materia” e “spettatore” siano i due dati messi in risalto come aspetti salienti nella riflessione di Brandi sull’opera di Burri.

È a partire da tale considerazione che sembra possibile ritenere che il lavoro di Burri, dalle “muffe” e dai “catrami” e poi, in modo più vistoso con i “sacchi” e i “gobbi”, avvii quella modalità estensiva e “presentificante” della materia che, esigendo un pubblico di “spettatori” attivi, volge in embrione e in breve tempo verso una fenomenologia drammaturgica dell’opera. Secondo tale processo, avendo Burri già abbandonato, sin dal 1948, ogni metafora mimetica della pittura, nella considerazione ontologica di essa, giunge per primo alla concezione linguistica della “presentazione” della materia stessa nell’opera in deroga a ogni residua attitudine “rappresentativa”.

Di questa “intuizione” di Burri, Brandi sembra essere del tutto consapevole, poiché in momenti successivi della sua riflessione asserisce che “questa ostensione integralmente oggettiva della materia in Burri, è



stata allora sentita esattamente nelle reazioni prime del pubblico, che proprio si irritava [...]”¹¹ e inoltre scrive letteralmente Brandi che “codesto novatore [...] aveva capito sin dall’inizio il ruolo presentificante che doveva assumere la materia nella sua pittura, e come a questo ruolo teneva e non alla materia in sé e per sé [...]; i quadri “gobbi” confermano il ruolo della materia in Burri, che è quello di forzare alla reazione diretta lo spettatore”¹².

Se nei “catrami” e nelle “muffe” Burri è impegnato in un tirocinio con materie eterogenee che lo guidano verso gli esiti significativi della sua ricerca, come l’acqua che guida i passi del raddomante, con i “sacchi” (1950) Burri sembra giunto, attraverso la sensibilità acquisita nel rapporto con la materia, alla vena irrefrenabile che sgorga prodiga e limpida.

Il “vissuto” anonimo che essi esibiscono e il grado zero della loro materica apprezzabilità di “cose” sono gli aspetti che, determinandone l’immaginazione d’uso, spingono invece Burri, quasi per sfida, a considerarli come elementi basilari protagonisti nella sua azione di riqualificazione della pittura, la materia vile e designificata da “presentare” in opera, misurandone la forma e conducendola alla spazialità qualificata mediante una straordinaria capacità di messa in equilibrio delle parti ogni volta considerate in essa.

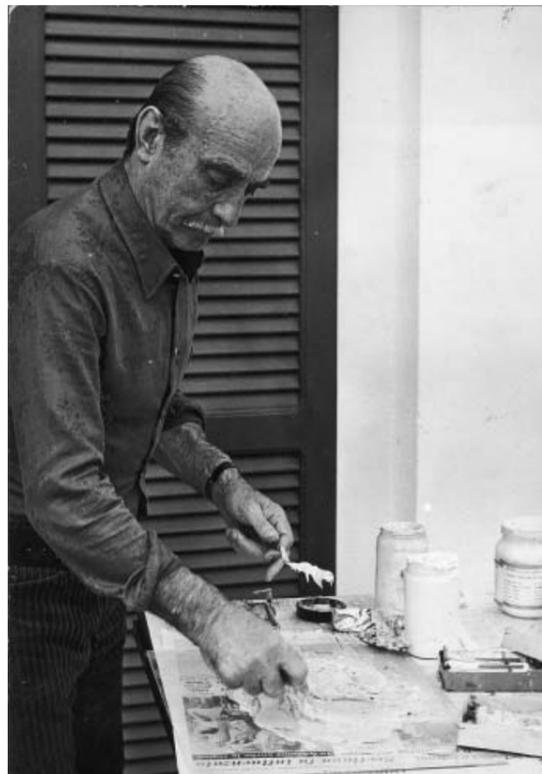
La materia elaborata da Burri, attraverso vistosi contrasti di colore e di proprietà di superficie, sovente giunge a una “teatralità” che lo avvicina non solo a quella di talune opere chiaroscurali di Caravaggio, ma anche ad altre esponenti della pittura controriformista. Ciò che suscita tale percezione è, in molte opere, la pregnanza dei suoi colori-materia investiti dalla luce nei primi piani, in contrasto con i fondi che occhieggiano scuri e neri al di là delle asole, delle larghe ulcere della materia, sia nei “sacchi” che nelle “plastiche”.

A quella “teatralità” di cui si faceva cenno, scaturita dalla “presentazione” della materia nei suoi quadri, Burri farà peraltro ricorso come a una vera inclinazione nel montaggio di grandi quadri scenici, relativi ad alcuni allestimenti teatrali che non differiscono, se non nella scala metrica, dalle opere dei suoi cicli più riusciti. Questa capacità di spostarsi dalla misura di concezione originale dell’opera verso micro o macro realizzazioni, senza mutare gli esiti estetici è un’ennesima prova di come Burri ricercasse e trovasse, in ogni condizione, bilanciamento e quiete all’imprevedibilità delle sue “presentazioni” della materia. Ne è prova documentale in questa mostra di Catania la presenza di una serie di bozzetti dei cicli *Il Viaggio*, *il Sestante* e *Annotarsi*, microlavori di invariata forza e qualità rispetto alle opere di maggiori dimensioni.

Drammaturgia e teatralità – come accennato – che si rivelano all’osservazione di alcune recenti letture comparate come la presente e nelle quali si legge: “Ogni quadro di Burri è un filtro, un palcoscenico dove noi siamo al di qua del quadro e possiamo intravedere qualcosa che è al di là della materia [...] un velo sottilissimo ci divide dal palcoscenico del mondo dove la nostra logica non esiste più [...]. Ma dietro il sipario Burri ci lascia intravedere una luce, una speranza a cui disperatamente ci aggrapperemo, sospesi in un sentimento d’angoscia”¹³.

I Concetti spaziali

Nonostante Fontana avesse espresso chiaramente nel “Manifesto Blanco” e successivamente nel “Manifesto tecnico” (1951) “un cambio nell’essenza e nella forma” che avrebbe portato un distacco dell’artista dall’impiego delle materie tradizionali, non si può ignorare che egli – come Burri che aveva aderito a “Origine” e ai richiami di un’arte idealmente evocativa dei primordi – proprio nel “Manifesto” argentino aveva parimenti evocato la necessità di prendere come “principio le prime esperienze artistiche” e di “sviluppare” le sensazioni dell’umanità preistorica, “condizione originale dell’uomo”. In ciò si rileva un sentimento comune ai due artisti per le culture protostoriche. Tuttavia, ciò che si rendeva evidente in quel documento era la richiesta dirompente dei giovani artisti vicini a Fontana di una partecipazione alla trasformazione sociale della vita, secondo i nuovi ritmi imposti da essa e soprattutto nella sensibilità delle nuove tensioni suscitate nella scien-



Lucio Fontana a Comabbio, 1967-1968, Photo Ferrero, Nizza

za, nella tecnica, nell’architettura e nell’arte stessa da eventi che imponevano mutamenti epocali. L’artista italo-argentino, dopo quell’esperienza, lascia Buenos Aires e torna in Italia.

Nella Milano del dopoguerra Fontana trova il terreno per continuare la predicazione del proprio credo e l’attività iniziata in Argentina.

“Ci voleva Milano – scrive Milena Milani, scrittrice compagna di Carlo Cardazzo, gallerista vicino a Fontana e già attiva nel movimento spazialista – la città tormentata dai bombardamenti, messa in ginocchio dalle lotte fratricide, con i suoi palazzi ridotti a cumuli di macerie, ma anche con tanta voglia di ricostruire, di riprendere il suo ruolo di capitale morale all’avanguardia nell’arte, nella cultura”¹⁴.

E infatti, nel 1947, Fontana esegue le prime due sculture che recano rispettivamente il titolo di *Scultura spaziale* (p. 118) e *Concetto spaziale*. La prima, un lavoro in gesso dipinto di nero, consta di un’aggregazione ad anello di una serie di “prese” in pugno di materia gessosa impastata e strutturata senza soluzione di continuità. Il protagonista assieme al gesto e alla materia è il vuoto in cui sembrano affacciarsi alcune figure umane. Il secondo è solo una figura umana

realizzata con la stessa materia e immediata modalità di fattura.

“Le linee seguite dall’artista nel corso del tempo si uniscono in un punto e producono un principio unificante. Materia e spazio, i due cardini, articolano l’atto critico, il concetto. Di qui a poco con il primo “buco”, *Concetto spaziale* diventa il titolo unico per tutte le opere”¹⁵.

Sull’attenzione per la materia Jole De Sanna, studiosa pugliese da poco scomparsa e che a Fontana ha dedicato un’acuta riflessione, torna più volte: “Nel 1936 Fontana inizia a usare, sistematicamente, la ceramica con l’esperienza acquisita nella terracotta. La materia che le mani fanno vedere nelle terrecotte, nei bronzi e nei gessi sovrappone la sensazione di sé alla nozione delle figure. Il passaggio delle dita nell’argilla si percepisce come forma, più della cosa rappresentata [...]. L’idea di materia che Fontana sta formulando corrisponde all’esigenza di orientare il rapporto con la natura”¹⁶.

Fontana nel 1939 aveva dichiarato a proposito della ceramica: “Io sono uno scultore e non un ceramista. Non ho mai girato al tornio un piatto né dipinto un vaso [...]. La prima ceramica l’ho modellata in Argentina nel 1926 [...] soltanto nel 1936 iniziai nella fabbrica Mazzotti di Albisola una vera e propria attività in questo campo [...]. La materia era attraente”¹⁷.

Fontana si dichiara convinto della congruità della materia ceramica quale nuovo mezzo, essa infatti avvia “la genealogia dei novi media, oggetto dei futuri manifesti spaziali”¹⁸.

Altra frequenza invece introducono i *Concetti spaziali* comunemente detti “buchi” (1949), *l’Ambiente spaziale* (1949) e successivamente i *Concetti spaziali. Attese* (1958) comunemente definiti “tagli”. Ciascuna di queste creazioni si sintonizza in modo diverso ma in relazione del tutto coerente con la prima scultura in gesso colorato nero *Concetto spaziale* (p. 118). In essi, infatti, protagonista è il vuoto creato da fori e tagli sulla tela e la facoltà di percepire lo spazio al di qua e al di là del diaframma da essa sempre costituito. Nell’*Ambiente spaziale* (1949), lo spazio oscurato disorienta il visitatore e lo obbliga alla concentrazione, come in un vuoto.

Nei “buchi” e nei “tagli” su carte o su tele acromatiche, inizialmente perforate e tagliate con punteruoli o lame, la luce passa attraverso le superfici creando

sequenze capaci di suggestioni cosmiche. Nel catalogo della mostra personale del 1952 alla Galleria del Naviglio intitolata “Arte spaziale” una foto del primo “buco” (1949) penetrato da fasci di luce proietta lunghe ombre che attraversano la superficie dell’opera con andamenti espansivi e “spiralici”.

L’ingegnere e poeta Leonardo Sinigalli, che già aveva tenuto a battesimo Burri agli esordi, negli anni successivi alla sua prigionia, e aveva scritto della scultura di Fontana già nel 1934 e della ceramica nel 1938, dichiara dei “buchi”: “Fontana ha capito che la forma dell’Universo contiene solo l’Universo; ha capito che un buco, il più sottile buco, anche quello di un millesimo di millimetro, può svuotare tutto il mondo e creare un circolo di moto ininterrotto, di vita perenne, in un senso e nel senso opposto”¹⁹.

Ma Fontana, cosa pensa dei suoi “concetti spaziali”? Sono davvero molte le testimonianze raccolte nel corso della vita del maestro da studiosi della sua opera ed egli è tornato spesso a riflettere sul suo “gesto” di svolta. Tra le molte dichiarazioni alcune sono illuminanti: “Già le opere che facevo nel 1946 non le ho mai chiamate quadri, ma fin dall’inizio le ho chiamate ‘concetti spaziali’ e questo perché per me la pittura sta tutta nell’idea. Quel che faccio adesso sono solo variazioni sui miei due concetti fondamentali: il buco e il taglio. In un periodo in cui la gente parlava di ‘piani’: il piano di superficie, il piano di profondità, ecc. il mio fare un buco era un gesto radicale che rompeva lo spazio del quadro e che diceva: dopo questo siamo liberi di fare quello che vogliamo. Lo spazio del quadro non si può racchiuderlo nei limiti della tela ma va esteso a tutto l’ambiente”²⁰.

Chiarito l’aspetto estetico, Fontana sottolinea l’importanza della sua azione eversiva, ma riflette anche sulle alterne fasi del processo innovativo: “Se ho fatto una scoperta valida, questa è proprio il ‘buco’ [...] non è che buco per rompere il quadro – no – ho buco per trovare qualcosa [...] sono cose a cui arriviamo lentamente, tornando anche indietro, come ho fatto io. Sì, perché ho fatto dei passi enormi indietro per riprendermi. Per passare dai buchi ai tagli ho avuto dei periodi decadenti, e non è che abbia migliorato, perché il buco e il taglio sono la stessa cosa”²¹. Da posizioni neoplatoniche sostenute da Fontana nella sua prima definizione dei “concetti spaziali”, alla sua successiva affermazione del valore inventivo dei “buchi”,

l'artista lascia trapelare alcune sue considerazioni relative ai cicli con qualche incertezza sviluppati tra il 1949 e il 1958, prima di giungere ai "tagli". Un percorso che annovera "pietre" (1951-1956), "barocchi" (1954-1957), "gessi" (1954-1958), "inchiostri" (1956-1959), ma anche "sculture spaziali" (1957-1958) e ancora "buchi" (1955-1962).

A Carla Lonzi, in una lunga conversazione, confida: "La mia scoperta è stato il buco e basta: io sono contento anche di morire, dopo quella scoperta [...] la scoperta del cosmo è una dimensione nuova, è l'infinito, allora buco questa tela, che era alla base di tutte le arti e ho creato una dimensione infinita, un x che per me è la base di... di... tutta... la... la... scusa eh, di tutta l'arte contemporanea, chi la vuol capire. Sennò continua a dire che l'è un büs, e ciao..."²².

Come per tutte le grandi invenzioni, quella dei "concetti spaziali" di Fontana è destinata a registrare per anni, e ancora sino a oggi, la perplessità e lo scetticismo di chi non ritiene che l'arte sia un dominio scientifico con regole e valori fondati in una tradizione ricca di esperienza e conoscenza. Gli innovatori sono destinati a una lunga quarantena, prescritta affinché il lento processo di acquisizione di nuove concezioni entri nel tessuto sociale, per me di sé la vita quotidiana, divenga costume condiviso, imponendo alle nuove idee una dura verifica, talvolta della durata di decenni. Dopotutto, la mostra di Catania, pur non esibendo degli inediti di Fontana e di Burri, rende possibile la vicinanza a opere assai spesso osservate in riproduzioni su libri o giornali e perciò ritenute "conosciute", ma in realtà assai poco "viste" realmente. Così è sicuramente per il *Concetto spaziale* del 1947 (p. 118) o per il *Gesso* del 1956 (p. 124) e per il *Barocco* del 1957 (p. 126). In queste opere, come negli "inchiostri" dello stesso anno (pp. 128, 130), la visione diretta consente di scoprire la pregnanza delle tecniche miste, dei lustrini, dei *collages* o dei graffiti presenti e invisibili nelle riproduzioni dei libri e dei cataloghi.

Per un'opera come il *Concetto spaziale* del 1950 (p. 120) in metallo l'occasione della contestualità con le opere di Burri *Catrame* (1949) e *Nero* (1951) rende più plausibili oltre che verificabili le riflessioni espresse qualche anno fa in proposito da Paolo Campiglio, là ove sosteneva che "un episodio significativo, particolarmente vicino al clima informale dei 'catrami' di Burri, è rappresentato dal *Concetto spaziale* (1950) su lat-



Lucio Fontana con un *Quanta*, 1959, Foto Attilio Bacci, Milano

ta, in cui la lastra forata non appare alludere alla distensione galattica, ma alla concretezza nucleare, in una superficie sorda che cerca il riflesso e ottiene luce attraverso i fori"²³.

In numerosi altri esempi dell'opera di Fontana che la mostra offre, si possono percepire i valori sensibili di superficie di talune sculture in bronzo, le patine e le tracce stesse di lavorazione. Soprattutto ad esempio nei *Concetti spaziali* delle *Nature* (pp. 143, 145) attraversate oltre che da "tagli" ad andamenti a rilievo sensibili alla luce, conseguenti all'azione di un fendente che ha separato le argille originarie, ma anche nelle *Nature* tutte del 1959, rispettivamente con squarci a buco e con squarci a taglio (pp. 169, 171, 173).

Nel *Concetto spaziale. I Quanta* (p. 152) si percepiscono molteplici libertà conquistate dalla creazione spazialista di Fontana, per la felicità dislocativa delle nove idropitture rosse su tela sulla parete e, naturalmente, per la ricchezza morfologica delle sagomature geometriche di ciascun elemento dell'opera. Il repertorio delle opere include oli di grande formato e attrazione, come il *Concetto spaziale. Venice Moon* (p. 154) con numerosi tagli verticalmente ritmati, su materie argentee nelle quali si riconoscono i gesti della mano di Fontana nell'impasto denso delle stesure cromatiche; come pure "tagli" di differente periodo e i *Teatrini. Concetto spaziale* (pp. 158, 160), il primo dei quali reca la straordinaria morfologia di un uomo nello spazio con il collegamento di un'appendice evocativa del cordone ombelicale per le passeggiate cosmiche.

Tra le ultime opere ideate da Fontana, i *Concetti spaziali* del 1967 (pp. 166, 168), entrambi in metallo laccato nero, muniti uno di "tagli" e l'altro di "buchi" sembrano forzare la stessa nozione di "oggetto" tanto le due forme appaiono come invenzioni plastiche

Lucio Fontana al lavoro sulla serie dedicata a New York, 1961, Foto Carlo Cisventi, Milano



inusuali nel suo stesso codice spazialista. Ma non c'è da meravigliarsi: Fontana nel 1952 aveva pronosticato che l'architettura del futuro sarebbe stata il missile!

Le materie

A fronte dei diversi cicli d'opera che hanno fornito, di volta in volta, le coordinate del percorso spazialista di Fontana, a partire dal 1947 fino alla sua scomparsa nel 1968, l'opera di Burri si manifesta in cicli materici di non minore intensità attraverso attributi sostantivi della materia impiegata nelle sue opere dai "catrami" alle "muffe", dai "sacchi" alle "combustioni", dai "legni" ai "ferri", dalle "plastiche" ai "cretti", dai "cellolex" ai "neri e oro".

Della pittura di Burri, il dato costante che sembra avere governato il suo dispiegamento, attraverso la bandiera della materia, è il conseguimento in essa di un equilibrio sempre imprevedibile consegnato all'immagine dei suoi lavori.

Se ci si domanda in cosa consista l'irrinunciabile ricerca di equilibrio nella pittura di Burri non si può non ricorrere che ai "pesi" e alle "misure" in termini di valore quantitativo-percettivo delle materie-colore impiegate in ogni sua opera. In un certo senso, vige per Burri quella "valutazione" della forza della presenza di un colore-materia posto in un determinato punto dell'opera, in una determinata quantità-entità, in una relazione di contiguità con le altre "presenze". In molte parti, nell'opera di Burri, sembra sussistere atti-

vamente un principio ordinatore che definirei di "equivalenza organica", la quale sembra avere relazioni quasi ipogeiche con regole appartenenti tanto alla natura quanto all'arte. Quello di Burri è un equilibrio ricavato soprattutto da una genealogica attitudine all'osservazione di misure auree provenienti dall'arte, dei suoi luoghi d'origine, dei secoli a lui precedenti, e inoltre dalle alternanze cromatiche e di distribuzione spaziale osservate in natura, sia nelle coltivazioni agricole della sua Umbria, sia nelle distese desertiche conosciute precocemente, peraltro senza alcun interesse o volontà di tradurle in una pittura di tipo naturalistico, quanto piuttosto come suggestioni puramente metrico-spaziali.

L'impiego del colore "marrone" non rappresenta più per Burri la "terra" e inoltre a esso Burri ha sostituito il "sacco" che di quella valenza cromatica "marrone" esprime molto più efficacemente sia la tonalità che la realtà fisica. La materia esibita da Burri e definita "oscuramente genetica" da Brandi non sarebbe tale, in realtà, poiché essa è origine di un salto linguistico intuito proprio da Burri volgendo le spalle alla "rappresentazione metaforica" e della stessa immaginazione creatrice della pittura giunta sino a lui. Una materia, quella di Burri, perciò, intuita come genesi di un linguaggio aperto al riconoscimento del "vero" in quanto "reale" che chiede di essere epifanicamente "visto" e compreso nella sua entità ontologica. *L'hic et nunc*, spesso evocato a proposito del materiale nell'opera di Burri, è il *quid* della sua "presenza" antimimetica. È questo il passaggio compiuto da Burri con l'atto di "presentazione" della materia.

È nell'atto di presentazione in "equilibrio" di essa che si rende possibile la sua ostentazione ontologica; altrimenti, in assenza di azione artistica, essa rimarrebbe non qualificata e vi sarebbe solo puro prelievo ed esibizione caotica.

Se la grande vicenda pittorica di Burri si riassume nei cicli essenziali della sua opera e se essi – come da lui suggerito – ruotano attorno, ogni volta, a un materiale prescelto, dal catrame al sacco, dal legno al ferro, dalla plastica al cellolex, divenendo ognuno protagonista della sua pittura, è attraverso la loro stessa *mise en scène* che si evidenzia la strenua e tenace azione di Burri, volta al conseguimento di forma e spazio quali obiettivi dell'equilibrio sempre raggiunto, in modi diversi e quasi infallibili. Ogni ciclo impegna



indifferentemente Burri con i medesimi principi e con eguale intensità. Burri si applica a materiali differenti ogni qualvolta sente di essere giunto all'esaurimento della loro potenzialità di stimolazione. Anche di lui la mostra di Catania esibisce un repertorio di opere significative come il *Catrame* (1949; p. 27) – già presente nella prima monografia dedicata a Burri da Sweeney nel 1955, per la mostra alla Galleria dell'Obelisco di Roma – in cui ben si caratterizzano entro i campi cromatici e di materia già vistosamente impiegata le ricorrenti “formazioni” circolari, evocanti una germinale morfologia cellulare. Di quelle forme circolari come crateri si osserva la presenza nel *Nero* (1951; p. 28), nel *Rosso plastica* (1962; p. 44), nella *Combustione legno* (1955; p. 38), nel *Bianco plastica CN2* (1966; p. 48) e in altre opere. A quel dato lessicale, nel lavoro di Burri si accompagnano, con pari frequenza, altri elementi non meno significativi che emergono dalla coniugazione di atti nell'organizzazione della materia: l'atto del cucire, del tagliare, dell'incollare, del bruciare, del saldare, del plasmare, del connettere e altri, non esenti dalla perizia di una manualità di Burri a cui si è già dedicata attenzione²⁴. Così, se nei “sacchi” appaiono determinanti i contrasti degli accostamenti cromatici, non minore eloquenza è affidata alle connessioni tra le parti a opera di cuciture, rammendi, sovrapposizioni, delimitazioni che muniscono l'opera di una solida impaginazione unitaria, ma dove le tensioni dovute ai gesti elaborativi della materia restano evidenti.

Nel *Sacco* (1952; p. 34), in mostra, gli stessi orli delle cuciture, un'eguale considerazione delle zone mute e di quelle fortemente dotate di lacerazioni, come quella che attraversa il centro dell'opera, danno la sensazione che nonostante i sismi subiti dalla materia *tout se tient!* Nella *Combustione legno* (1955; p. 38), la materia

linea ustionata, fino quasi alla monocromia dei neri, esibisce la durezza delle fratture e lacerazioni, alternate alle morbide ondulazioni della fibra rigonfiata e messa in risalto dalla luce. Il fatto è che una superficie di legno combusta dal fuoco rivela usura, crisi, abbandono, tempo, azione, recupero, riparazione, attenzione, considerazione, spazio: e tutto questo è pittura; poiché pittura non è solo e non è più, esclusivamente, stendere un colore su un supporto inseguendo un'immagine, ma soprattutto essa è un modo di giungere alla forma e allo spazio per sentire il mondo e la realtà. Di quale spazio si fa carico la sua pittura? Non si tratta di un esito rinvenuto o rinvenibile “oltre” la pittura stessa. L'essere della pittura è una logica che guida il pittore. Ora, è a partire da quella logica che si può valutare il senso nuovo di un'immagine e di una spazialità, dunque di una certa pittura. In Burri, ad esempio, la valenza dell'intaglio, assai evidente nella materia ferrosa delle lamiere o nei cello-tex, è rivolta a definire “zone” e confini di modi operativi che mettono in risalto le potenzialità dei materiali stessi, ma soprattutto la volontà dell'artefice di ricavare forma e spazio estraendoli dalle stesse qualità del materiale, da lui diversamente elaborato.

Questo modo di intagliare avviene talvolta per vera e propria definizione fisica sottrattiva di una parte dal tutto – e questo è il caso dei “ferri” (1958) –, talvolta attraverso l'azione dello “spellare” gli strati materici per ottenere differenti risposnde delle superfici alla luce – e questo è il caso dei “cello-tex” (1975).

La pittura di Burri non è più solo astratta, o informale, o gestuale, ma è soprattutto civilmente dialettica con tutta la grande arte a lui precedente, contemporanea o successiva. Molto più semplicemente, l'azione di Burri ci appare eticamente alta e civile, non tanto perché sembrerebbe simbolicamente rispecchiare perfino obiettive contraddizioni sociali, ma perché egli appare impegnato a ricavare da materiali vili e obsoleti una forma qualificata e resa ordinata da principi equilibratori e di misura.

Burri è “grande” perché ha assunto il rischio di ritenere ancora possibile visualizzare con la pittura qualcosa che sembrava giunto al *cul de sac* a cui era pervenuta la coscienza, prigioniera di immense tragedie. Anziché abdicare solamente a una professione, quella del medico, per pura protesta, egli ha saputo individuare nella propria vocazione alla pittura, maturata

Alberto Burri davanti all'opera Bianco CN5, 1966, Studio di Grottarossa, Roma, Archivio Fotografico Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello (Perugia)

in condizioni di disagio e rivolta intellettuale, il riscatto etico e poetico della propria esistenza e identità.

Il neon del *Concetto spaziale* e il *Cretto* di Burri a Gibellina

In questo appuntamento tra i due grandi artisti, due opere meritano di essere considerate, ben oltre il valore generativo e fecondo che si è già attribuito a tutte le altre.

Per Fontana mi riferisco al grande neon *Concetto spaziale* del 1951 (p. 122), sospeso sul soffitto del salone di Palazzo Valle, e per Burri al plastico del *Cretto di Gibellina* (p. 68), evocazione dell'opera ancora incompiuta, ma in gran parte realizzata in loco nella valle del Belice, ove un tempo sorgeva l'antico borgo distrutto dal terremoto del 1968.

Al di là della scala metrica delle due opere, si tratta di imprese plastiche e spaziali di rilevante entità e significato. Se, infatti, il neon di Fontana rende emblematico il principio spazialista di rinnovamento dell'arte attraverso l'“evoluzione del mezzo”, dischiudendo in questo caso un capitolo della ricerca artistica e del design contemporaneo (successivamente a Fontana,

faranno uso del neon artisti come Flavin, Nauman, Merz, Kosuth, Calzolari, Raysse e molti altri) il *Cretto* di Burri si manifesta come la più fondata e imponente opera di land-art esistente in Italia. Muovendo dall'esperienza dei “cretti”, acro vinilici su cello-tex, di cui in mostra sono presenti il *Cretto* 1973 nero e il *Cretto* 1974 bianco, Burri risponde all'invito di creare un'opera per Gibellina con una proposizione tanto lucida e monumentale quanto solennemente drammatica. Riutilizzando le macerie del paese, nel modo di una vasta opera plastica, Burri le ricomponne nella forma di un suo cretto a dimensione della cittadina stessa e ad altezza dello sguardo medio, trasformando gli assi viari in fenditure e l'intero luogo in un bianco sudario. Nessun intervento commemorativo poteva trovare soluzione più adatta, oltretutto fornendo una valenza di forte richiamo di visitatori in quella parte della Sicilia. Sarebbe di buon auspicio se la mostra di Catania contribuisse a diffondere la conoscenza delle opere di questi due grandi maestri e a far sì che la realizzazione del *Cretto* giungesse a completamento secondo il desiderio di Burri e a vantaggio del patrimonio artistico e culturale di Gibellina e dell'intera regione.

¹ Tenendo in considerazione solo gli episodi espositivi utili al nostro disegno critico, si segnalano le seguenti mostre: *Lucio Fontana: opere 1947-1965*, Legnano, Palazzo Leone da Perego, 6 novembre 2004 - 30 gennaio 2005, a cura di Paolo Campiglio (catalogo, Milano 2004); *Oltre la pittura - Burri Fontana Manzoni*, Londra, Tate Modern, 12 marzo 2005 - 28 febbraio 2006, a cura di Renato Miracco, Matthew Gale (catalogo, Milano 2005); *Burri, gli artisti e la materia 1945-2004*, Roma, scuderie del Quirinale, 17 novembre 2005 - 16 febbraio 2006, a cura di Maurizio Calvesi e Italo Tomassoni (catalogo, Milano 2005); *Fontana luce e colore*, Genova, Palazzo Ducale, 22 ottobre 2008 - 15 febbraio 2009, a cura di Sergio Casoli e Elena Geuna (catalogo, Milano 2009); *Lucio Fontana, 1946-1960. Zeichen und Zeichnung*, Lugano, Museum Liner Appenzell, 22 febbraio - 24 maggio 2009, a cura di Simone Soldini e Luca Massimo Barbero (catalogo, Lugano 2009); *Gloria Bianchino Lucio Fontana - Disegno e Materia, Le opere della collezione CSAC*, a cura di Mariapia Branchi (catalogo, Milano 2009); *Lucio Fontana - Le scritture del Disegno*, Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 11 maggio - 26 giugno 2009, a cura di Gloria Bianchino (catalogo, Milano 2009).

² Sandra Pinto, *Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950-70*, catalogo della mostra di Prato, Palazzo Pretorio, ottobre-novembre 1970; cfr. inoltre M. De Luca, *Fontana e lo spazialismo*, in *Gli anni originali*, Edizioni Del Grifo, Milano.

³ AA.VV., “Manifiesto Blanco”, Buenos Aires 1946, ripubblicato in *Fontana e lo Spazialismo*, a cura di Enrico Crispolti e Walter Schönenberger, Lugano, Villa Malpensata, Edizioni Città di Lugano, 1987, pp. 72-79.

⁴ Lucio Fontana, *Lettere a Giampiero Giarni*, in Jole De Sanna, *Lucio Fontana. Materia Spazio Concetto*, Mursia Editore, Milano 1993, pp. 167-168.

⁵ Milton Gendel, *Burri makes a picture*, in “Art News”, 3, 1954.

⁶ Alberto Burri, *The New Decade, 22 European Painters and Sculptors*, catalogo della mostra di New York, The Museum of Modern Art, 1956.

⁷ Maurizio Calvesi, *Alberto Burri e i mutamenti dell'arte*, in *Burri, gli artisti e la materia 1945-2004*, cit., p. 20.

⁸ Cesare Brandi, *Burri*, Editalia, Roma 1963, p. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 30.

¹² *Ibid.*, p. 30.

¹³ Renato Miracco, *Interviste con la materia*, in *Oltre la pittura - Burri Fontana Man-*

¹⁴ Milena Milani, *La magica parola Spazialismo*, in *Fontana e lo Spazialismo*, cit. p. 63.

¹⁵ Jole De Sanna, *Lucio Fontana - Materia Spazio Concetto*, Mursia, Milano 1993, p. 57.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 36-37.

¹⁷ Lucio Fontana, *La mia ceramica*, in “Tempo”, Milano, 21 settembre 1939.

¹⁸ Jole De Sanna, *Lucio Fontana - Materia Spazio Concetto*, Mursia, Milano 1993, p. 40.

¹⁹ Leonardo Sinisgalli, in AA.VV. *Lucio Fontana*, catalogo della mostra di Milano, Galleria del Naviglio, 18 aprile 1953.

²⁰ Dall'intervista con Lucio Fontana di Daniela Palazzoli, “Bit”, n. 5, Milano, ottobre-novembre 1967.

²¹ Dal colloquio con Fontana di Tommaso Trini, “Domus”, n. 466, Milano, settembre 1968.

²² Lucio Fontana, in Carla Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969.

²³ Paolo Campiglio, *Una farfalla nello spazio...*, in *Lucio Fontana - Opere 1947-1965*, cit. p. 11.

²⁴ Italo Tomassoni, *Materiali / Materie. La mano di Burri*, in *Burri, gli artisti e la materia 1945-2004*, cit., p. 31-39.