

INVIARE IMMAGINE APERTURA

BURRI: NELLE PAROLE (E NEI QUADRI) DI GUTTUSO

Alessandro Del Puppo

1.

Propongo di considerare Burri attraverso le parole e le opere di Renato Guttuso. Due coetanei: il più importante astrattista e il più bravo pittore figurativo dell'Italia del Novecento. Per la gran parte della storiografia i nomi di Guttuso e Burri appaiono tuttavia come un'endiadi difficilmente ricomponibile. Nulla fu più facile, e non solo negli anni della guerra fredda, che ricondurre i due autori alle più semplici e consolatorie polarità: astrazione contro figurazione, formalismo contro impegno e, certo, destra contro sinistra.

Poche le occasioni ufficiali d'incontro. Più spesso si è trattato di quelle mostre-omnibus che tanto andavano nel mercato degli anni Sessanta e Settanta¹. Pochi i critici che abbiano svolto una funzione di collegamento, nel presente della mediazione critica o nella prospettiva storica, occupandosi in modo utile per entrambi. La vastissima letteratura critica su Burri aiuta solo in parte. Ma a leggere tutte quelle carte, appare in realtà un panorama ben più frastagliato, se non contraddittorio: e non soltanto perché un po' tutti i contendenti leggevano le stesse cose, ciascuno a proprio modo (Sartre, ad esempio); ma perché il lavoro di Burri fece scrivere di tutto, e a tutti.

Per schematizzare. Da un lato vi erano i fautori di una lettura formalistica, come Cesare Brandi; dall'altro i sostenitori, come Emilio Villa, di un'ipotesi informale, «esistenziale», della materia². Il primo caso si concretò perlopiù in prose d'arte involute e in sofisticati esercizi di esegesi formale su textures, cromie e materie. Nel secondo caso si poteva invece assistere allo scatenamento ermetico, esistenzialista e fenomenologico che procedeva, tra soma e psiche, con sfrenate analogie e variopinte associazioni simboliche. Di volta in volta, la ferita, la lacerazione, lo spurgo fetido; la povertà francescana, l'ansia, la denuncia, e via dicendo. Ma il dato ancora più impressionante, oggi, mi pare la disinvolta oscillazione del pendolo critico.

Prendiamo la monografia di Brandi, uscita in un momento in cui (1963) era possibile un primo sguardo retrospettivo. Dapprima l'autore riconobbe nei segni concreti di lacerazione e nella realtà della materia «una presenza immediata che tocca la sfera stessa esistenziale dello spettatore». Poi però Brandi garantì che «la materia [...] è data in proprio e deve rimanere materia». Infine il critico salmodiò una lettura dal sapore

¹ *Guttuso, Burri, Vespignani, Baj, Guccione, Ceroli*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Il Grafo, 1969), a cura di G. Giuffrè, Roma 1969; *5 maestri italiani: Afro, Burri, Capogrossi, Colla, Guttuso*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Medusa, 1971), Roma 1971.

² G. Gastaldon, *Emilio Villa e l'esperienza di «Appia Antica»*, «Studi di Memofonte», 13, 2014, p. 248.

squisitamente morandiano: «[Burri] isola, cioè, nello sfumato delle fumigazioni, negli aloni dolenti delle bruciature, nei contorcimenti, nelle spaccature, nei sobbollimenti, le trasparenze improvvise, il prezioso tono di tannino, gli sfumanti degni della calcedonia, della tartaruga, dell'ambra». Al culmine di questo crescendo, arrivava un Burri che «maneggia la fiamma come un pennello infernale»³. Il tannino, la calcedonia, il pennello infernale. Difficile trovare, anche in quegli spensierati anni, un lessico altrettanto pirotecnico in non più di sette pagine a stampa. In linea generale, tuttavia, diffiderei non poco quando i critici d'arte si dilungano a parlare di esistenza, spirito, materia, anima. Viene in mente quel coevo passo di Carlo Dionisotti il cui tono reazionario appare, oggi, non meno veritiero: «Ci è toccato vivere in un secolo in cui l'ultimo imbrattatele aveva una sua *Weltanschauung* da illustrarci. Figurarsi gli imbrattacarte»⁴.

A uno sguardo retrospettivo su tanta critica, sembra aver agito su Burri il *topos* indistruttibile di un'eccellenza poetica del tutto incomparabile; ma si avverte anche, paradossalmente, l'attitudine a una disinvolta confrontabilità con le figure del passato. Com'è noto, negli anni trascorsi si è discusso a lungo sui rapporti, veri o verosimili o presunti, tra Burri e l'opera di Piero della Francesca, di Luca Signorelli, di Caravaggio. Il raffronto con il presente, invece, si giocava preferibilmente su assonanze con i materiali di un ampio, pluralistico *informel* europeo, istituendo un diagramma seducente nei nomi, altalenante per qualità, e non di rado incongruente negli accostamenti (un po' alla rinfusa: Fautrier, Tápies, Degottex, Wols...). Altrettanto sovente Burri fu accostato a Lucio Fontana, in un confronto che si poneva come esemplificativo per via di divergenze, anziché d'affinità. Tale accoppiamento in breve divenne uno dei capisaldi del modernismo postbellico italiano; istituì un criterio di lettura, di comprensione e di misurazione delle novità pittoriche tra anni Cinquanta e Sessanta. Manualistiche le ragioni del confronto: un informale «segnico-gestuale» contro un informale «materico». Con il tempo, un simile lessico si svuotò di senso, e i motivi di prosecuzione di tale paradigma si fecero sempre meno consistenti. Ma la realtà storica e la bellezza accecante di certe opere rese proverbiale il connubio; se ne trassero alcune importanti esposizioni. La mia generazione, ad esempio, ricorda ancora con emozione la mostra *Burri Fontana 1949-1968* allestita ormai vent'anni fa al Centro Pecci di Prato.

Per quanto se ne sappia, non esiste una lettura congiunta di Burri e Guttuso. Se si vuole svolgerla, non sarà ovviamente lungo le coordinate stilistiche. Con ogni evidenza, le differenze restano infatti inconciliabili. E non è certo attraverso il forzato riavvicinamento delle distanze storiche e culturali che si può istituire una metodologia corretta. D'altra parte, è nota l'abilità con cui Burri ha saputo creare le condizioni per l'interpretazione delle sue stesse opere, attraverso un'accurata selezione e, quando era il caso, espunzione delle opere; così da proporre un canone, e un orientamento critico, che non di rado ancor oggi pare inscalfibile.

3 C. Brandi, *Burri*, Roma 1963, ora in *Scritti sull'arte contemporanea*, Torino 1976, pp. 228-232.

4 C. Dionisotti, *Per una storia della lingua italiana* (1962), in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1999 (1967), p. 107.

Ma è poi davvero così? In realtà, Guttuso sembra aver guardato molto, e molto a lungo, l'opera di Burri. E lo ha fatto da pittore, cioè assai meglio di molti critici. La posizione di Guttuso verso Burri si legge tanto nelle pagine scritte che ha lasciato, quanto nei quadri che ha dipinto. Basta non lasciarsi ingannare dal gioco delle parti: dal pittore comunista che lamenta l'assenza di obiettivi sociali o una deriva formale, oppure dallo strenuo astrattista che confida laconicamente nell'autosufficienza del proprio lavoro. Si tratta piuttosto di verificare le condizioni per un dialogo nella prossimità dei tempi e dei luoghi (Roma, Umbria, Italia, dagli anni Cinquanta in poi)⁵ e nella distanza di tutte le altre condizioni.

Nell'odierna prospettiva si tratta di ridiscutere le due figure partendo da alcuni dati di fatto. Non mancano mostre basate sul ruolo fondante di quel modernismo postbellico italiano che identifica in Burri e Fontana i capisaldi. Guttuso è un comprimario, fuorché per gli anni del Fronte nuovo delle arti. Il suo ruolo, difficilmente eludibile, fu riconosciuto già nel 1949 con la mostra newyorkese *Twentieth Century Italian Art*⁶. Poi, abbastanza rapidamente, e altrettanto comprensibilmente, il pittore *engagé*, militante comunista, slittò fuori dal canone. Al pubblico internazionale Guttuso veniva infatti presentato come emblema del riscatto postbellico. La sua pittura appariva come un episodio dal sapore neorealistico, al pari di un fotogramma di De Sica o di una pagina di Vittorini. Era trattata come un preludio troppo ideologicamente orientato, e dunque cronologicamente ben delimitato agli anni caldi del dopoguerra, al glorioso dispiegamento dell'astrazione e dell'informale. Per gli anni successivi al 1948 il discorso fu prepotentemente stabilito nella linea Burri-Fontana-Capogrossi. L'opera di Guttuso (e con lui pochissimi altri: Turcato, ad esempio) restava al più come tassello di fondo di un mosaico che descriveva in ben altri termini la metamorfosi dell'arte italiana – giusto per riprendere il titolo della mostra di Germano Celant che nel 1993 confermò a livello internazionale questa linea⁷. Le narrazioni del modernismo erano dunque rivolte altrove. Guttuso restava uno splendido caso a sé, mentre Burri viaggiava lontano, apparentemente irraggiungibile. Proviamo invece ad accostarli, nuovamente. Proviamo a rovesciare il consueto presupposto e proviamo a farlo partendo da domande molto semplici: ci sono affinità? E se ci sono, sono rilevanti?

Una prima fonte di verifica è data dagli scritti di Guttuso: i luoghi cioè dove ha ragionato pubblicamente su Burri. È ben nota la densità e la verbosità del Guttuso critico e teorico – in quanto pittore e intellettuale «organico» – e l'olimpica noncuranza, la leggendaria laconicità di Burri. È altrettanto noto quando Burri scrisse nel 1955 («Le parole non mi sono d'aiuto quando provo a parlare della mia pittura»): e in effetti, con molta coerenza, il pittore non ha scritto né detto molto altro. Una controverifica dunque non è possibile.

5 Cfr. B. Pedace, *Perugia liberata: artisti e sistema dell'arte a Perugia da fine anni Trenta ai primi anni Cinquanta*, Soveria Mannelli 2012.

6 *Twentieth Century Italian Art*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 28 giugno-18 settembre 1949), a cura di J.T. Soby e A. Barr, New York 1949; R. Bedarida, *Operation Renaissance: Italian Art at MoMA, 1940-1949*, "Oxford Art Journal", XXXV, 2, 2012, pp. 147-169.

7 *The Italian metamorphosis, 1943-1968*, catalogo della mostra (New York, Guggenheim Museum, 7 ottobre 1994-22 gennaio 1995), a cura di G. Celant, New York 1994.

Una certa freddezza di toni, nelle tante pagine guttusiane degli anni Cinquanta non ci deve affatto sorprendere. Formalismo, disimpegno, estetizzazione della materia, élitismo: il perimetro della critica di Guttuso coincideva con gli argomenti della polemica tra realisti e astrattisti. Ma era un diagramma destinato a sommovimenti significativi. Spesso, cioè, al politico subentrava il pittore; e il giudizio sembrava così sfumare. A fronte di una sola esplicita critica infelicitamente ideologica (accadde nel 1971, quanto Guttuso opinò che «il filo che unisce la Mostra della Rivoluzione fascista a Burri è innegabile»⁸), Guttuso non nascose infatti l'ammirazione. Lo nominò «grande pittore», ne mise in luce la coerenza, riconobbe il ruolo storico: «[Burri] è stato il fatto nuovo in questi ultimi trent'anni, e la cui personalità è alla origine, nel bene e nel male, di tanto seguito»⁹. Si schierò dalla sua parte, dinanzi alla derisione dei *Sacchi*, e lo difese a fronte alla sordità delle istituzioni pubbliche¹⁰.

Una seconda fonte di verifica può essere data da un affondo formalistico attraverso confronti un po' coraggiosi e senza infingimenti. Entrambi i pittori infatti si posero il problema di come fare il quadro in termini di struttura, composizione, forma, equilibrio; ed entrambi riuscirono a risolverlo, nei rispettivi segmenti, con risultati eccellenti. In ballo c'era il problema della lingua pittorica e della sua grammatica, ben di là delle distinzioni e delle categorie di comodo.

A fare da sfondo vi era la matrice comune del lavoro di Burri e Guttuso verso il 1948 e dintorni: la revisione (e non solo l'azzeramento) della tradizione figurativa. La sua «origine» – per riprendere il nome dell'effimero sodalizio romano – si poteva raggiungere in vari modi: per via di astrazione come di figurazione. Non mancarono alcuni critici che a quel tempo colsero, sebbene di sfuggita, queste possibilità: Arcangeli e Crispolti, ciascuno a proprio modo¹¹. Ma senza significativi approfondimenti: lanciarono un'ipotesi, allusero a possibili suggestioni. I tempi, *quei* tempi, non consentivano molto di più. Oggi, invece, possiamo permettercelo. Ecco allora qualche mio esempio un po' più esplicito.

Il primo aspetto su cui desidero richiamare l'attenzione riguarda l'alternanza dei pieni e dei vuoti risolta in una cadenza (o, se si preferisce, in un basso ostinato) tra il bianco e il nero oppure tra le tinte primarie. Vorrei poter leggere così, a uno scrutinio ravvicinato due dipinti come *Catrame*, 1949, e *Marsigliese contadina*, 1947. Tale confronto potrebbe far inorridire i temperamenti più schematici, ma continuo a ritenerlo preferibile ad argomentazioni *dernier cri* come ad esempio il ricorso a categorie lacaniane per provare a spiegare il concetto di «sutura» nella «soggettività» in Burri¹².

Allo stesso modo andrebbe valutato un tema modernista per eccellenza come l'appiattimento dello spazio pittorico e la sua condensazione in motivi ortogonali, che scorrono paralleli ai bordi del dipinto. Sono consapevole che si trattava di convergenze strenuamente formali, frutto di un breve incontro sul comune terreno tanto del

8 R. Guttuso, *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Milano 2013, p. 604.

9 Ivi, pp. 1355, 1364.

10 Ivi, p. 830.

11 E. Crispolti, *Burri «esistenziale»*, a cura di L.P. Nicoletti, Macerata 2015, p. 25, ricorda ad esempio l'ammissione di Burri circa «una qualche traccia figurale di corpo umano».

12 J. Hamilton, *Alberto Burri's Sacchi*, "October", 124, 2008, pp. 31-52, in particolare p. 42.

neocubismo quanto dell'estetica del collage: cioè il problema della composizione, del rapporto tra figure e fondo e della delimitazione della sagoma pittorica. Ma si trattava anche di questioni storicamente fondate. Il Picasso di Guttuso e il Klee di Burri non costituivano nel 1948 un'antitesi così rigida: tutti i pittori con un po' di buonsenso dovevano misurarsi con loro. Il problema, semmai, era: quale Picasso? E quale Klee? E per quali ragioni? Il Burri di quei primi anni era un pittore importante non solo per gli aspetti più sconcertanti della sua ricerca materica, quanto proprio per il fatto che stava dimostrando – innanzitutto a sé stesso – che alcuni fondamenti pittorici potevano essere studiati e messi a punto indipendentemente dalla figura e dalla figurazione. Senza però ricusare i principi della composizione del quadro e della sua stessa esistenza come manufatto qualificato storicamente dagli elementi della planarità, della simulazione spaziale, della dialettica tra forma e colore.

È una fase che davvero inviterei a considerare, oggi, prescindendo dalle varie «poetiche», dalle interpretazioni liriche, o dalla sociologia dei vari schieramenti di gruppo. Mi pare invece che qualche utile indicazione, in questo senso, si possa trovare in certe pagine arcangeliane tra 1956 e 1957, dove ad esempio al nome di Burri si accosta timidamente quello di Braque... Poi, naturalmente, le strade si divaricarono; una lunga estenuante polemica al traino della polarizzazione ideologica fece, abbastanza tristemente, il resto.

2.

Dopo il 1956 si rinnovò in Guttuso un problema di disciplina della forma e della composizione, specialmente per le nature morte e le vedute urbane. Diversi fatti, e non solo di natura strettamente pittorica (dal venire meno del dogma zdanoviano-realista al riconoscimento sempre più spinto delle ragioni attuali ed esistenziali dell'informale) resero necessaria una revisione del paradigma figurativo sin lì seguito.

Per un pittore come Guttuso non era tanto una ricerca di valida alternativa ai grandi nomi della tradizione ottocentesca sin lì seguita (da Goya a Courbet), tanto meno un'abiura della figurazione moderna più espressiva (da Van Gogh a Picasso), quanto piuttosto una valutazione delle loro attuali condizioni di persistenza. I modi cioè della loro validità entro lo spazio e le categorie di un modernismo ormai difficilmente eludibile, e questo proprio grazie alla crescente fortuna e alla credibilità di autori come Burri o, diversamente, Fontana.

Allo stesso tempo, da più parti, i migliori osservatori ravvisavano una reazione al vicolo cieco dell'astrattismo razionale grazie a forme intensamente espressive. Nel caso di Burri, Francesco Arcangeli ammirava la «personale e utile violenza» di Burri nell'infrazione della pittura, corroborata da «un nuovo apparire della tecnica del collage»¹³. Per Arcangeli, alternare spazi di materia con spazi di pittura era il modo in cui Burri aveva mantenuto un equilibrio tra la negazione della pratica tradizionale e la conferma di quello che Sweeney aveva chiamato il «vasto e semplice ordinamento della composizione». Era cioè uno strumento di controllo, una sorvegliata figura di stile che evitava il cedimento

13 F. Arcangeli, *Una situazione non improbabile*, "Paragone", 86, 1956, ora in Id., *Dal Romanticismo all'Informale*, Torino 1977, p. 373.



1. Renato Guttuso, *La discussione*, 1959-1960, Londra, Tate Gallery

sempre più indulgente alla materia organica di Fautrier, di Dubuffet, di Morlotti. Tale insomma il percorso di un «vero pittore» in grado di generare una «metafora diretta, quasi oggettiva, d'un mondo pieno di significati, d'un suo contenuto non eludibile». Arcangeli tratteneva a stento la parola realismo: ma è di questo che s'intendeva; una realtà che non aveva più bisogno della figurazione perché, ormai, l'aveva scavalcata di netto¹⁴.

Sarà davvero un caso? Proprio su «Paragone» comparve subito dopo (1958) una *Lettera per la mostra di Guttuso a New York* in cui Roberto Longhi in persona, nella forma diretta della comunicazione epistolare così assicurava: «a onta dei 'contenuti' fin troppo marcati, tu non hai

mai inteso di rinnegare la lingua moderna». Nella sua lettera a Guttuso Longhi diceva cose molto sensate. Stigmatizzava (con il solito alludere antiventuriano) il vezzo di stabilire genealogie astratte: «un'astuzia ben più insidiosa e anch'essa in uso fra i critici italiani più servizievoli, ed è quella di procedere a rapide annessioni al regno dell'astratto, non soltanto di artisti moderni di perfetta reperibilità figurativa, come Morandi o Cézanne, Bonnard e Matisse, ma ormai anche di antichi, come Piero e Giotto». E poi, con parole da vagliare attentamente una a una, Longhi celebrava in Guttuso «una violenza allegra che ci piega a credere che la vita sia ancora abbastanza densa e attiva da riscattare, con codesta tua aggressiva pietà, quest'ultimo 'otium' moderno che è l'estetismo dell'angoscia»¹⁵.

Esegeti diversi per giudizi diversi; ma in comune Burri e Guttuso (come Arcangeli e Longhi) sembravano avere a cuore un'idea aggressiva, un'ipotesi d'intensità della pittura – o di ciò che autenticamente poteva rimanere di essa, alla fine degli anni Cinquanta. Proprio in questa fase mi pare si sia giocata un'altra stagione d'intese latenti, o di confronti possibili.

3.

La Biennale del 1960 è normalmente ricordata come la Biennale dell'Informale, grazie ai premi assegnati a Hans Hartung, a Jean Fautrier e a Emilio Vedova. Ma le ragioni della

¹⁴ F. Arcangeli, *Opere di Alberto Burri*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria La Loggia, 1957), ora in Id., *Dal Romanticismo*, cit. (vedi nota 13), pp. 480-485.

¹⁵ R. Longhi, *Lettera per la mostra di Guttuso a New York*, «Paragone», 101, 1958, ora in Id., *Opere complete*, XIV, *Scritti sull'Otto e Novecento 1925-1966*, Firenze 1984, pp. 113-115.

2. Alberto Burri, *Composizione in bianco*, 1955, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery



sua importanza sono quelle meno evidenti. Fu infatti la prima edizione a porre concretamente una limitazione degli invitati per poter assegnare loro uno spazio maggiore. C'era voluto qualche anno, ma ormai il problema dell'individualità del singolo artista, e dunque della necessità di una documentazione più ampia ed esaustiva del lavoro, rispetto al modello delle tradizionali costipatissime collettive, era ormai avvertito¹⁶.

Burri fu tra coloro che meglio sfruttarono questa possibilità. La sua partecipazione fu accuratamente calibrata tra le opere dell'ultimo quinquennio. Due tra i più bei *Sacchi* 1956-1957 [377 e 408]¹⁷, un *Rosso* a fare da pendant a *Tutto nero* [414 e 525], una combustione in legno [580], il *Grande legno* [625] presentato a dittico con il *Grande ferro* [646] e infine un implacabile ultimo *Ferro* [650]. Se c'era un modo magistrale per raccontare la continuità della ricerca e l'ampio spettro delle sue possibili variazioni sui diversi materiali, era questo. Argan presentò il lavoro di Burri concentrandosi su un paio di punti. Il primo era l'importanza dell'ordine geometrico e strutturale, «che ordisce e sorregge l'immagine», evitando quella rigida e fredda composizione tipica dell'astrazione geometrica. Il secondo punto era dato dall'impiego di materiali concreti, schivando le ambiguità naturalistiche dell'Informale.

L'obiettivo finale restava il quadro; la materia veniva spinta fino a un limite oltre il quale altro non avrebbe fatto che precipitare in sé stessa. Insegnando a tutti che si poteva parlare di Burri con termini semplici e un'ammirevole chiarezza, Argan concludeva che «non

¹⁶ R. Pallucchini, *Qualità contro numero*, «La Biennale di Venezia», I, 2, 1950, p. 3.

¹⁷ I numeri tra parentesi fanno riferimento a *Burri. Contributi al catalogo sistematico*, Città di Castello 1990.

è la pittura a fingere la realtà, ma la realtà a fingere la pittura»¹⁸. Burri ottenne senza difficoltà il premio della sezione italiana dell'Associazione internazionale dei critici d'arte, in una commissione amica in cui sedevano, tra gli altri, Brandi e Palma Bucarelli.

A quella stessa biennale venne invitato anche Guttuso, che presentò diciotto opere recenti. La stampa conservatrice, preoccupata dell'indirizzo radicalmente «moderno», lo volle salutare come unico antagonista «contro l'invasione organizzata delle tele di sacco delle pennellate in libertà dei ferri attorcigliati»¹⁹. Non era nemmeno più necessario nominarlo, Burri; bastavano per antonomasia le «tele di sacco». Più che un muro contro questa invasione, in realtà, l'opera di Guttuso appare più come un ponte, una possibilità di dialogo condotto nella condivisione di alcune soluzioni formali.

Scrutiamo un po' da vicino la *Discussione*, al centro della sala di Guttuso. Il dipinto, entrato nelle collezioni della Tate Gallery nel 1961, è assai noto (fig. 1). Ritrae un gruppo di sei uomini riuniti in discussione intorno a un tavolo. C'è chi prende la parola, chi sta ad ascoltare, altri che sfogliano i quotidiani in un'aria satura di fumo di sigarette. Il carattere militante della scena è esplicito; siamo in una sezione, si fa politica. È un quadro che conferma su diversi piani l'affinità con il realismo più impegnato. Voglio però richiamare l'attenzione nella parte superiore destra del dipinto. È una porzione che, stanti le dimensioni complessive della tela (cm 220 x 249), misura grosso modo cinquanta per settanta: pari a un quadro da cavalletto. Non è un dettaglio né un semplice sfondo. Si tratta invece, a mio giudizio, di uno dei più bei collage della pittura italiana di quegli anni. È un'opera in cui si può agevolmente misurare la distanza ormai percorsa dal Guttuso «postcubista» del 1946 e dintorni; distanza non minore di quella nel frattempo compiuta da Burri. E credo anche si possa leggere il dipinto, per certi aspetti, come una risposta ad alcuni abbaglianti *Bianchi* di Burri (come la *Composizione in bianco*, 1955, di Buffalo [fig. 2], o il *Grande bianco*, 1956, inviato a San Paolo nel 1959). Il confronto tra questo Guttuso e quel Burri non indurrà certo a mutamenti di paradigmi; ma consente se non altro discendenze meno unidirezionali. Che Rauschenberg abbia ammirato Burri lo sanno tutti; ma quella dell'americano era, in fin dei conti, soltanto una delle possibilità di lettura. L'intelligenza pittorica di Guttuso ne indicava un'altra, e questa possibilità ci aiuta ancor oggi a capire quanto forte sia stato il contributo di Burri anche per la più tradizionale arte figurativa: o almeno, per coloro che erano in grado di leggerne i quadri in termini meno frettolosi.

4.

Intorno al 1964, quando gli italiani iniziarono a vedere qualcosa della Pop art e della nuova figurazione, Guttuso era l'artista le cui quotazioni stavano maggiormente crescendo. La crisi dell'Informale, da molti operatori di mercato ormai inteso come una bolla speculativa, aiutò questa rivalutazione²⁰.

18 G.C. Argan, *Alberto Burri*, in *XXX Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini di Castello, 18 giugno-16 ottobre 1960), Venezia 1960, p. 65.

19 A. Del Guercio, *La Biennale dei mercanti*, «Vie Nuove», XV, 27, 1960, p. 44, cit. in M. Milan, *Milioni a colori: rotocalchi e arti visive in Italia, 1960-1964*, Macerata 2015, p. 27.

20 S. Viola, *L'informale in cantina*, «L'Espresso», X, 11, 1964, p. 11.

È noto inoltre che l'opera di Guttuso ebbe una decisiva riconsiderazione critica grazie all'accurata «autoretrospettiva» tenuta a Parma nel 1963-1964. Fu una mostra che, come ricorda Crispolti nell'intervista a Nicoletti, «aveva mostrato un Guttuso post-neorealista, assai vitalmente in crescita» e, proprio per questo, confluito nel disegno critico, vasto quanto ambizioso e dispersivo, della collettiva aretina *Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti*. La prima, a quanto io sappia, a presentare congiuntamente il lavoro di Guttuso e Burri²¹.

Al di là del dato generazionale, il piano comune tra i due pittori, ancora una volta, era dato da un'esigenza di partizione formale; lo schiacciamento dei volumi, l'uso di tasselli o di zeppe di colore come piani piatti. Difficile inoltre non pensare, in questa fase, a un termine di confronto con Giorgio Morandi. Il ciclo di omaggi morandiani del 1965-1966 fu senz'altro il più «formalista» di Guttuso, e prelude al nostro ultimo tema: la valutazione quantitativa del colore come campo visivo a funzione compositiva – qualcosa cioè di molto diverso dal puro e semplice monocromo. Accostare dunque un superbo dipinto come *La nuvola rossa* (1966; fig. 3) a una delle tante tele o plastiche burriane (fig. 4) non è certo un esercizio di stretta filologia visiva; ma si tratta, almeno, del sintomo di una comunanza di grammatica e sintassi, tutto sommato abbastanza tradizionale, del quadro. Certo, Guttuso non nasconderà mai la propria insofferenza per l'uso «non dialettico» di materiali e tecniche informali. Lo scriverà ancora una volta con chiarezza, alludendo proprio ai *Sacchi*, recensendo l'arte povera nel 1968: «a noi non interessa, se pure ha un senso, il linguaggio 'alienato', a noi interessa l'alienazione dell'uomo». Era un modo per tenere in vita simbologie picassiane, che naturalmente non sfuggono ne *La nuvola rossa*, e per difendere l'autenticità della figurazione.

A quei tempi Guttuso era rimasto tra i pochi a leggere Burri in senso pittorico, e a riportarlo dentro la sua stessa pittura. I più giovani preferivano invece leggerlo in termini materici. Ma ciò comportava un rischio. Abbandonando la lettura in termini di quadro, si cercava di oltrepassare Burri ponendo sempre di più l'enfasi sulla presenza (flagrante, avrebbe detto Brandi) della materia in sé. Dietro il lamento di Kounellis a Carla Lonzi («la presenza del sacco è neutralizzata dall'effetto compositivo che dà lui: allora, questo è un mezzo per rifare la pittura, non era il sacco veramente»)²² è avvertibile la difficoltà di una generazione desiderosa di lavorare con mezzi non pittorici (la plastica, il cotone, la juta) ma che si rendeva conto della presenza di Burri e del suo stile inconfondibile.

Lo riconobbe con molta chiarezza, in quella stessa discussione, Pino Pascali: «È come se io attaccassi un sacco su un telaio mettendo in risalto le cuciture, certi buchi:

21 Crispolti, *Burri «esistenziale»*, cit. (vedi nota 11), p. 45; *Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti: sei pittori italiani dagli anni Quaranta ad oggi*, catalogo della mostra (Arezzo, Galleria comunale d'arte contemporanea, 6 maggio-11 giugno 1967), a cura di E. Crispolti e A. Del Guercio, Firenze 1967; E. Crispolti, *Dalla diffidenza ad un dialogo ragionato (fra anni Quaranta e Sessanta, nei ricordi di un ex-giovane venturiano)*, in *Renato Guttuso. Dal Fronte nuovo all'autobiografia*, catalogo della mostra (Bagheria, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 19 luglio 2003-11 gennaio 2004), a cura di F. Carapezza e D. Favatella Lo Cascio, Bagheria 2003, p. 33.

22 C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari 1969, p. 279.



3. Renato Guttuso, *La nuvola rossa*, 1966, Berlino, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

allora, automaticamente, entro nello spazio di Burri»²³. Alla fine degli anni Sessanta Burri appariva come uno snodo essenziale, un termine di confronto e di misura. Dal suo lavoro si poteva andare verso la pittura (come aveva suggerito Guttuso) oppure sperimentare l'oggetto «povero», indifferenziato, collocandolo entro lo spazio reale (come stavano cercando di fare Kounellis e Pascali). Quest'ultima possibilità si scontava, però, con lo smarrimento di quel senso del limite tanto ammirato dalla generazione di Argan (e di Guttuso), e che per i giovani dell'arte povera restò un problema di difficile risoluzione. Forse, a pensarci bene, mai interamente risolto²⁴.

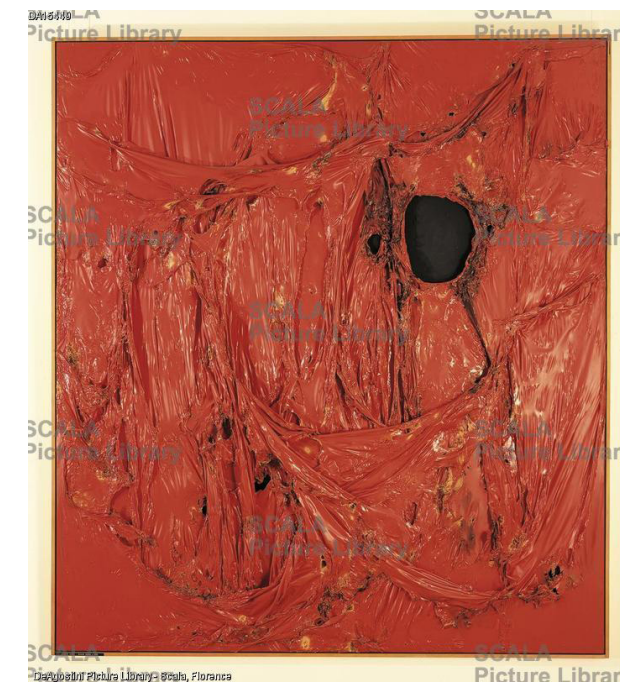
5.

Le grandi antologiche che caddero a Roma nel 1976 per Burri e a Venezia nel 1982 per Guttuso segnarono un mutamento di prospettiva. Riconosciuti maestri storici del Novecento italiano, e venute meno tante clausole ideologiche e relativi schieramenti, emerse – ancora una volta nelle pagine di Guttuso – un giudizio più disteso. L'anzianità

²³ *Ibidem*.

²⁴ Le ambivalenze della lettura di Burri da parte di quella generazione è evidente dai resoconti, tutt'altro che lineari, della stessa Lonzi. Dinanzi alle opere presentate a Kassel nel 1959 Lonzi infatti scriveva: «la scansione cubista, che fin dall'inizio regge impeccabilmente le composizioni, proprio attraverso l'organizzazione di forme risultanti da autonomi processi di violenza o di consunzione di materiali di scarto, subisce quel trapasso di significati che abbiamo notato come caratteristica dell'arte informale». Salvo poi osservare, soltanto un anno dopo dinanzi alle opere della Biennale: «Una tecnica tradizionale implica uno stato di coscienza in cui la consapevolezza del passato e un notevole margine di sicurezza della propria situazione nel mondo costituiscono come un bene, un possesso da cui la personalità prende costituzione. Niente di ciò in Burri: in lui è un vuoto, per cui lo stato di coscienza ritrova un'autenticità drammatica al di fuori di qualsiasi rendita che venga trasmessa; un'edizione, forse più integrale, dello spirito dada». C. Lonzi, *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte e L. Iamurri, Milano 2012, pp. 134, 210.

4. Alberto Burri, *Grande rosso*, 1964, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



dei due maestri c'entra fino a un certo punto. È che nel frattempo erano cambiate le condizioni di lettura del loro lavoro; e qualcuno aveva dimostrato che era possibile ammirare incondizionatamente l'uno e l'altro.

Io credo che questo qualcuno sia stato Mario Schifano. Quello Schifano, per intenderci, che aveva esordito con tratti materici esplicitamente burriani. Ma che intorno al 1964 riscoprì una possibilità pienamente figurativa e non solo banalmente iconica. Le nuove pitture si erano emancipate dalle opacità materiche dei primi quadri, guadagnando un'ammirevole trasparenza comunicativa e una più fluida struttura. Dinanzi ai quadri presentati alla galleria Odyssia Goffredo Parise riconobbe «l'intelligenza di capire la vita nella sua immediatezza» e «un'intelligenza artistica, fortemente istintiva, intuitiva»²⁵. Che quello fosse lo stesso anno in cui Guttuso compì un noto ritratto di Schifano è circostanza indicativa.

Invertendo in qualche modo quella che apparirebbe la più naturale delle discendenze (da Guttuso a Burri, dalla figurazione all'informale) Schifano iniziò a dipingere scrutando le configurazioni materiche di Burri. Ne colse meglio di chiunque altro le potenzialità di transizione a una pittura di superficie. Fu per questa via – e non solo attraverso il mimetismo pop – che giunse a una convincente figurazione. Per così confermare che, in quegli anni e in Italia, non si poteva essere pittori figurativi senza Guttuso e non si poteva essere artisti *tout court* senza Burri.

²⁵ G. Parise, *Mario Schifano*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Odyssia, novembre 1965), Roma 1965.