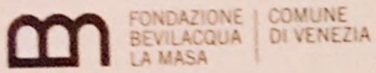
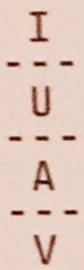




Atelier delle immagini
Semiotica del visivo

collana diretta da
Patrizia Magli

Comitato scientifico
Jacques Fontanille
Tonino Griffero
Yves Hersant
Jorge Lozano
Patrizia Violi

In copertina:
Emilio Isgrò, *Libro Cancellato*, 1964.
© Boxart Galleria d'Arte. Courtesy di Emilio Isgrò.

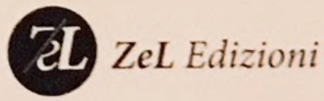
© 2013 ZeL Edizioni – Treviso
e-mail info@zeledizioni.it
www.zeledizioni.it

Tutti i diritti riservati
Stampato in Italia

ISBN 978-88-96600-80-1

La nerezza del nero

a cura di
Eva Ogliotti e Ruggero Canova



Introduzione
Fade to black. Scivolare in un'infinita varietà di neri
Eva Ogliotti 9

La nerezza cos'è?
Ruggero Canova 13

Prefazione
Nero: modo ancestrale del pensiero
Angela Vettese 19

Mise en scène du noir 23
Tutti i colori del nero
Giulio Giorello 25

In Darkness Let Me Dwell
Agostino De Rosa 30

Mise en abyme. Brevi considerazioni su un lavoro di Catherine Maddrell
Mario Finazzi 38

"Back to black", letteralmente "ritorno al nero"
Luca Casarotto 42

Il colore della memoria. Boltanski e il Museo per Ustica
Patrizia Violi 46

Leggibile o visibile? Effacement par le noir
Céline Parmeggiani 54

Nero come... Materiali per un dizionario bipartisan a uso di iconoduli e iconoclasti
Antonio Costa e Marina Pellanda 57

Controversi splendori del nero 63
Nero. Il colore della rivolta
Simona Morini 64

Black Mamba – La vera storia degli animali neri
Marco Vannini 76

Modernità del nero e fashion design giapponese
Elda Danese 80

Giappone nero-lacca. La bellezza di un sorriso annerito
Rossella Menegazzo 86

Neri per caso. Cigni, cose, casualità
Giulia Ceriani 96

La nerezza del cielo
Paolo Garbolino 106

Horror Delight. Smarrirsi nel nero 115
Paolo Scheggi. Attorno al nero
Ilaria Bignotti 116

Lucio Fontana e il nero
Marinella Venanzi 120

Black PheNAUMANology
Eleonora Charans 126

The Spectrum Between. I Dark Spaces di James Turrell e l'impossibilità del nero assoluto come strumento di analisi introspettiva
Francesco Bergamo 130

Nero e Musica
Roberto Favaro 135

The Black Arch
Chiara Casarin 142

Nell'intimità della materia 147
Alberto Burri. Temperature e temperamenti del nero
Tiziana Migliore 148

Neri corpuscoli hermetici
Giulio Alessandri 156

Anish Kapoor, "L'origine du Monde"
Ada Cattaneo 164

Ritratto d'Ombra scolpito
Eva Ogliotti 168

Mobili di carbone
Ruggero Canova 174

Nero laccato nelle tazze da tè giapponesi
Maddalena Mometti 178

Nero combusto: i drammi della materia
Patrizia Magli 182

Crediti fotografici 189

Biografie 193

Alberto Burri. Temperature e temperamenti del nero

Tiziana Migliore

1. *Nero intercapedine*

Il contributo di Alberto Burri all'indagine sul senso del nero ha una metafora efficace nel funzionamento del palco teatrale. In una storia della pittura foucaultianamente intesa – archeologia del sapere fondata sull'"analisi del quadro" –, il nero si pone come *fuscum subnigrum* che, prima con Tiziano, poi con Tintoretto e Caravaggio, rimpiazza il fondo bianco di gesso o lo stucco nella preparazione dell'opera. «Il nero» – afferma Gilles Deleuze (1988: 48) – «è un apporto barocco, con esso il quadro cambia status: le cose sorgono da un fondo comune che testimonia della loro natura oscura». E Louis Marin (1978: 151): «se, grazie alla costruzione prospettica, lo spazio rappresentato del dipinto simula un cubo aperto su una delle facce, una finestra aperta sul mondo, con Caravaggio lo spazio è oscurato, la finestra e il cubo sono chiusi».

È noto fino a che punto si chiuda questa finestra, balzata in primo piano (Kasimir Malevič, *Black square*, 1913), e si hanno anche prove della riapertura del cubo, per transiti drammatici (Gregor Schneider, *End*, 2008) o soste dai toni più smorzati (João Onofre, *Box sized DIE featuring Darkmoon*, 2007-08). In questa sede ci interessa la ripresa e la trasformazione dei due dispositivi, finestra/cubo, come fenditura in mezzo alle tenebre. Dunque non lo spettatore che avanza verso e dentro l'opera, ma la risalita e la pregnanza di un fondale, in quanto scommessa legata alla sua reinstaurazione. Non più il cubo, *swort* (cupo), qualche volta *dark* (tetro), ma il boccascena, *black* (nero flagrante). Un sipario che si alza per portare avanti, commutandole, quinte nere fatte di diverso materiale.

In Burri il nero non è uno spessore inafferrabile che provoca la perdita del sé, presentificazione dell'assenza, come quella che George Didi-Huberman (2001) riscontra nei notturni di James Turrell. E non è neanche l'irrappresentabile della rappresentazione, rapporto con il terribile e l'oscuro che Daniel Arasse (1998), in Mark Rothko, considerava espressione di un sublime astratto. Ci sono quinte porose in Burri: non somigliano alle brume atmosferiche di Turrell, né alle membrane sottili e penetrabili di Rothko. Si vedano i bozzetti del 1975 per le scenografie teatrali del *Tristano e Isotta* di Wagner. Il tipo di assunzione del nero cambia[1].

In generale le varietà di declinazione distinguibili nella cultura contemporanea inducono a una ridefinizione del nero, e della categoria nero/bianco, in chiave narrativa. La semiotica dell'arte li ha finora classificati solo come non-colori, ma nero e bianco appaiono, a tutti gli

1 Appropriata è in questo senso la definizione che Emilio Villa (1996: 32) dà di Alberto Burri: "architetto delle forme teatrali".

effetti, morfologie attanziali della dimensione cognitiva, intercapedini per la comprensione.

Così *Nero I* (1948), ricoperto di uno strato di denso catrame, è una sorta di collage dei materiali con cui l'artista dipinge: olio, smalto, pomice, che differenziano le gradazioni di nero – dal lucido all'opaco – e la sua consistenza – a cretto, a grumi, fluida (Cfr. Rubiu 1975; Jacob 1988; Christov-Bakargiev 1996). Una tavola sinaptica della pittura, da toccare con lo sguardo. Inserti di colore nella materia nera, una macchia rossa a sinistra, una finestra azzurra in alto a destra, una finestra celeste al centro, diversamente bordati e messi in *abîme*, imbastiscono un'eterogeneità figurale, che allude a transizioni di fase. Il quadro contiene istanti della vita della pittura: la brillantezza del colore, poi il suo offuscarsi e l'atto dello sgretolarsi. Veicolo e campo impregnato di questo divenire è il nero.

2. *La riconcezione del fare pittura*

Dall'imprimatura scura di uno sfondo divenuto sipario Burri libera e rende manifesta la fisicità dell'opera: carne, pelle e struttura o involucro. Contrariamente ad altri paradigmi, qui non bisogna tentare di vedere al di là del buio. Burri non persegue la ricerca del riconoscibile oltre ciò che appare. Il nero poroso gli serve, invece, per rigiocare la carta della profondità spaziale e temporale, con una focalizzazione e una messa in prospettiva pienamente interne. Se Lucio Fontana buca la tela per farvi entrare lo spazio e trasformare l'opera in un ambiente, Burri la fa crescere da dentro, con turgescenze e azioni sensibili per contatto. Un "braille" della pittura. Con il medium del nero partecipiamo dei processi di orogenesi della materia e del suo azzardo controllato.

È significativo che, a differenza di Yves Klein, con cui condivide un utilizzo alchemico della materia, Burri non abbia mai chiamato "monocromi" le sue opere, bensì le abbia sempre indicate con il nome del colore e/o del materiale usati, *Muffa*, *Legno SP*, *Grande Nero Celotex M2*. L'attitudine alla sperimentazione si è tradotta nel distinguere generi diversi, appunto catrami, muffe, sacchi, gobbi, combustioni... Perciò la critica, «attivazione tarda, quindi inerte di fronte agli acuti eventi della poesia» (Villa 1996: 21), ha in fretta catalogato l'opera di Burri in un «repertorio statistico di simboli da azione». Essendo un chirurgo, Burri ha ferito e medicato, mutilato e giustapposto, tagliato e ricucito, bruciato e spento. Ma «le parole non significano niente per me, esse parlano intorno alla mia pittura. Ciò che io voglio esprimere appare nella pittura» (Burri in Gendel 1954: 69). Contrario alle cerimonie dell'esegesi e con un riserbo che poteva apparire sprezzante, l'artista umbro ha alimentato nel tempo una messe incredibile di interpretazioni, anche antitetiche, ma che oggi giacciono tutte sullo stesso piano. I cataloghi le riportano alla voce "apparati critici", solitamente in ordine cronologico, senza valutarne il differenziale. La lista è lunga: Calvesi, Arcangeli, Brandi, Sweeney, Argan, Corà, Rubiu, Vallora, Crispolti, Sarteanesi, Caroli.

Per descrivere un po' meglio Burri, bisognerebbe riarticolare questi generi e precisarne il progetto, che non è, come ritiene Christof-Bakargiev (1996: 49), l'identificazione tra segno e referente – non si spiegherebbero le tracce di presenza del corpo enunciatore – né la riappropriazione semiologica del reale (tutto?), ma forse la riconcezione stessa del

fare pittura, gestita, a livello di una retorica, con procedure di magnificazione, di iperbole. All'inizio i collage su catrame sono prove qualificanti. Seguono esperimenti, su vasta scala, che trasformano gli antichi supporti dell'arte figurativa in configurazioni discorsive, prive di cornice e riluttanti all'etichetta di "informale" o di "informe". Riecco dunque la tela (i *Sacchi*), la tavola (i *Legni*), le strutture portanti (i *Ferri*), poi le superfici industriali, *Plastiche* e *Celotex*, cioè pannelli di legno pressato, nuove tavole. Le miscele coloranti sono resine acriliche, fango oleoso, per la pittura a olio, e fango acquoso, che l'artista cuoce ad alte temperature per ottenere la ceramica. Al pennello si aggiungono solventi, leganti, fissanti: la fiamma ossidrica, l'ago e il filo, la colla. Superfici e materiali sono esposti a putrefazioni, rigonfiamenti, cauterizzazioni, ossidazioni, essiccazioni (*Gobbi*, *Muffe*, *Combustioni*, *Cretti*). Il nero, che assorbe e destituisce la classica firma, è fattore costante ed elemento propulsivo di questo ecosistema.

L'intero arco dell'attività di Burri è speso nell'elaborazione di un modello per pensare la pittura con i termini della pittura, interventi dell'artista: macerare, mescolare, piegare, rattoppare, saldare, suturare, bruciare – e modalità delle sostanze – poteri, doveri e voleri di evaporazione, sublimazione, precipitazione. Vi si inscrivono conflitti di forze, ritmi e umori. Questo impianto, e l'immaginario che lo fonda, ha una sua esuberanza, ma rimane immanente. È un metalinguaggio in sé, per sostanze e processi; rifiuta qualsiasi linguaggio teso a spiegarlo con ragioni esterne. La descrizione deve inerire.

2.1. *Combustioni*

Si noterà che il campo di questa nuova pittura – che la sua pelle sia il sacco, il ferro o il legno – è irregolare, logoro e accidentato, mai levigato e liscio. Secondo Mario Perniola (1996: 42-43), Burri ci ricorda che la tela è un sacco, soggetta alle stesse vicissitudini: può strapparsi ed essere cucita. Il colore è un liquido oleoso, che può raggrumarsi dando luogo a concrezioni. E il quadro può prendere fuoco, essendo di legno. Di nuovo si chiama in causa il referente, "quel che accade nella realtà". Ma il dialogo non è con la realtà, è con le convenzioni del sistema artistico. Burri tratta materie già usate in età moderna – il legno, il sacco, il ferro – nel momento del loro disfarsi: eccedenze e avanzi dell'arte, che recupera e a cui assicura una tenuta. Buchi, aree carbonizzate e fuliggine, annerimenti dovuti alla combustione, sono il residuo di un tempo consumato dall'artista su residui che non smettono di durare. Nei quadri che espongono gli esercizi disgreganti e corrosivi del fuoco, il supporto materico è presente sotto forma di plastiche trasparenti, fantasmatiche e che ci rispecchiano; oppure è aggiunto *ex post,* soggiacente e nero. I lavori di Burri raccontano della fatica che costa il modellare e il mettere in forma. Il nero è un tempo consumato che si apre a grandangolo e mostra i retroscena dell'opera artistica.

2.2. *Cretti*

Per Jean Leymarie (1985) Burri convoca e sollecita gli elementi fondamentali: l'acqua, l'aria, la terra e il fuoco. La terra, matrice e limo, e l'acqua, che la penetra e si ritrae, con-

corrono alla preparazione paziente e attenta, senza fuoco, dei cretti. Combustioni e cretti sono due contrari ben fatti: la combustione sottrae e cancella, il cretto aggiunge e sedimenta. Manifestano rispettivamente due stati della materia che gli alchimisti oppongono: quello fisso e quello volatile.

Il segno di fissazione è una goccia di materia dentro un crogiuolo; il segno di dissolvimento è fumo che esala da un vaso chiuso (Cfr. Elkins 1999). Il cretto, ceramica cotta chiara contenente caolina e massa resinosa, cuocendo, produce una *craquelure*. Detto così, sembra facile. La figura del cretto in Burri è il risultato sintattico di una fessurazione indotta sulla superficie. Istigata, la saturazione interferisce in modo così decisivo con la suturazione che, quando la tensione diventa insopportabile, dissalda i margini: spossessa l'opera dalle mani del pittore e la superficie dal dominio di sé. La superficie si tende e crepa: fino a che punto? L'arresto di questo divenire, sanzionato da una rapida stesura di vinavil, è un altro indizio di aspettualizzazione attanziale: inferiamo dall'opera le maniere e le misure opportune della performanza di Burri.

Anche in questo caso non c'entra la riproduzione artificiale di un fenomeno che avviene normalmente in natura, quando la terra, per siccità, si spacca. Il processo di fissazione è la metamorfosi primaria della pittura, dato che le pitture liquide sono essiccanti: si seccano e diventano solide. Congelazione è il nome dell'atto del fissare e del rapprendersi, tanto in pittura quanto in alchimia. Si sa che il modo diverso di asciugarsi delle materie è sempre stato la più grande preoccupazione dei pittori: il *Cenacolo* di Leonardo si è sgretolato per effetto di materie non facilmente conciliabili. Burri ingigantisce ed enfatizza dettagli dell'epidermide della pittura. Il cretto si offre a una lettura dialettica: congiunzione/separazione, concentrazione/dilatazione, distruzione/edificazione. In esso nero e bianco sfuggono al controllo: mentre nel nero la superficie si inarca come sovrimpressione sul cretto omogeneo che ne subisce l'andamento, nel bianco, latore di contrasti a chiaroscuro, è il disegno del cretto a risaltare contro la superficie. Il nero affonda e immerge la figura in una *Gestalt*, il bianco la staglia e ne sottolinea la *struttura* dei microavvenimenti.

3. *Cambiare pelle. Dal* Viaggio *all'*Annottarsi

Tutti i materiali che Burri ha utilizzato *in itinere* si ritrovano nel ciclo *Il viaggio*, parte di una trilogia che continua con i capitoli *Sestante* e *Annottarsi*. Nel 1989 la Fondazione Burri a Città di Castello acquisisce gli Ex Seccatoi del Tabacco, complesso di capannoni industriali destinati, fino agli anni Sessanta, all'essiccazione del tabacco. Sono architetture di insolita grandezza, completamente rivestite di nero, su progetto di Burri, e che oggi accolgono in ciascuna sala un suo grande ciclo pittorico. L'incoativo del *Viaggio* è un sipario, terso questa volta; il terminativo è un celotex ocra su cui sono giustapposti un rettangolo

nero in celotex e una lamina d'oro. In passato l'artista aveva circoscritto l'oro a zone marginali dei suoi quadri, come istruzione di potenziale trasformazione materica negli scarti; adesso l'oro è fisso, colto nella qualità alchemica di resistere intatto a qualsiasi miscela e, per tale sopravvivenza, contrapposto al nero, come sostanze in lotta. "Il metallo forgiato, perdendo le sue risplendenti ricchezze, guadagna la durezza di una sostanza invincibile" (Bachelard 1948, trad. it.: 152-153).

Dopo aver ripercorso le tappe della carriera di Burri, il Viaggio appunto, lo spettatore si trova in una sala di pittura interamente planare, ottica. È *Sestante*, un tripudio di colori che disorienta e sorprende. Qui la messa in prospettiva non è più quella dell'artista enunciatore: il timone e l'uso di un "sestante" nella navigazione sono demandati allo spettatore, nuovo soggetto del viaggio. "Sestante" è un termine che può alludere all'equilibrio stabile e autosufficiente di un corpo, ma è anche e soprattutto lo strumento per individuare latitudine e longitudine della propria posizione, traguardando il sole a mezzogiorno o l'orizzonte al tramonto. Ma in questi quadri mancano punti di riferimento. Dov'è l'orizzonte?

Si scopre, spostandosi nella sala accanto, che Burri lo ha immaginato nell'*Annottarsi*. Non è il notturno già dato, più una fonte d'illuminazione interna o esterna, ma il lasso di tempo che va dal crepuscolo incontro alla notte e che qui si dilata. Un ennesimo passaggio di stato, con molte varianti di orizzonte e segmenti aspettuali diversi, ben descritti da Mary Jane Jacob (1988). Il celotex, particelle di segatura e colla pressate insieme, appunto nuova tavola, risente di questa tematizzazione. Burri, con un procedimento inverso a Rothko, spella la superficie fino a mettere a nudo le fibre: ottiene dislivelli di testura minimi, ma percepibili, e alternanze di parti opache e lucide, che esalta con l'acrilico steso in campiture piatte. In questo regime la luce opera negli interstizi ed è mutevole: è in parte trattenuta nelle porosità del nero, in parte respinta, tramite lo spessore della materia. L'annottarsi è la condizione euforica di un nero depositato che si rinnova, un augurio o una promessa. Perché sarebbe il tempo dei nostri orizzonti?

Conosciamo con il corpo la sensazione della carne viva, ma l'esperienza della *pelle a vivo*, del cambiare pelle – morte e rinascita – quella può arrivare solo dall'esterno. Un sogno della pittura, coltivato dall'epoca dell'Apollo e Marsia del Tiziano, che ci tocca.

Bibliografia

Arasse, Daniel
1998 *La solitude de Rothko*, in "Art Press", 241, December, poi in D. Arasse, *Anachroniques*, Gallimard, Paris, 2006.

Bachelard, Gaston
1948 *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti (trad. *La terra e le forze*, Red, Como 1989).

Christov-Bakargiev, Carolyn
1996 *Alberto Burri: la superficie a rischio*, in Aa.Vv. *Burri. Opere 1944-1995*, catalogo della mostra, Roma, 9 novembre 1996-13 febbraio 1997, Electa, Milano.

Deleuze, Gilles
1988 *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Minuit, Paris (trad. *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 1990).

Didi-Huberman, Georges
2001 *L'homme qui marchait dans la couleur*, Minuit, Paris.

Elkins, James
1999 *What Painting Is*, Routledge, New York. (trad. *La pittura cos'è*, a cura di Tiziana Migliore, Mimesis, Milano 2012)

Gendel, Milton
1954 *Burri makes a picture*, in "Art News", vol. 53.

Jacob, Mary Jane
1988 Annottarsi 2: *A Reintroduction to the Art of Alberto Burri*, in Aa.Vv., *Alberto Burri: annottarsi, up to nite*, a cura di Mary Jane Jakob, Rayburn Foundation, New York, novembre-dicembre.

Leymarie, Jean
1985 *La poétique de la matière. Burri, combustioni, cretti, cellotex*, Artcurial, Paris.

Marin, Louis
1978 *Représentation et simulacre*, in "Critique", nn. 373-374, (trad. *Rappresentazione e simulacro*, in L. Marin, *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Meltemi, Roma, 2002).

Perniola, Mario
1996 *Burri e l'estetica*, in Aa.Vv., *Burri. Opere 1944-1995*, catalogo della mostra, Roma, 9 novembre 1996-13 febbraio 1997, Electa, Milano.

Rubiu, Vittorio (a cura di)
1975 *Alberto Burri*, Einaudi, Torino.

Vallora, Marco (a cura di)
2003 *I neri di Burri*, Acqui Terme, 19 luglio-14 settembre 2003, Mazzotta, Milano.

Villa, Emilio
1996 *Pittura dell'ultimo giorno: scritti per Alberto Burri*, Le Lettere, Firenze.