

«Existing just like painting».

Deleuze and Burri

Gregorio Tenti

gregorio.tenti@unito.it

The article aims to establish a theoretical dialogue between the work of Alberto Burri, one of the most influential Italian artists of the 20th century, and the late aesthetics of Gilles Deleuze. By drawing on the concept of image outlined by Deleuze in *The Exhausted* (1992), Burri's art is conceptualized as the unfolding of a dimension of pure sense that singularizes forms rather than identifying bodies and signs. This ontological "purity" comes from a deep engagement with matter, considered as a plurality of material potencies. In conclusion, the article proposes an original understanding of image as a pre-symbolic zone of ontological collapse.

Keywords: Alberto Burri, Poor Art, Philosophy of image, Informal Art.

«Esistere così come dipingere».

Deleuze con Burri

Gregorio Tenti

gregorio.tenti@unito.it

Tra i più importanti artisti visuali del XX secolo, Alberto Burri (Città di Castello 1915 – Nizza 1995) ha posto con forza e pregnanza fino ad allora inedite la questione dell'immagine, e anche per questo la sua opera continua tutt'oggi a interrogarci. Attraverso una ricerca quasi ascetica ma profondamente innestata nelle istanze del proprio tempo, Burri è arrivato a sovvertire alcune categorie del discorso estetico (fra tutte, quelle di forma e informe) e ad avanzare un'altra idea di immagine, che nella sua radicalità si colloca già oltre il Novecento. Allo scopo di enucleare questi aspetti della sua ricerca artistica, ci avvarremo di strumenti ricavati dall'estetica “dispersa” di un autore particolarmente sensibile ai fenomeni artistici degli anni '50 e '60 come Gilles Deleuze¹. Da Deleuze non trarremo innanzitutto i concetti di una teoria dell'arte, ma i termini di una teoria generale dell'immagine – aspetto del pensiero deleuziano che, salvo rare e importanti eccezioni², rimane ancora poco indagato dalla critica. Ecco perché la nostra analisi prenderà le mosse da un testo spesso considerato marginale, che tuttavia percorre trasversalmente (e retrospettivamente) la filosofia deleuziana: *L'esausto* (1992). Leggere Burri attraverso strumenti deleuziani potrà così contribuire a rinnovare i registri interpretativi che accompagnano l'opera del maestro umbro, a patto che tale operazione venga intesa come un tentativo di messa in risonanza tra due autori peraltro molto distanti, piuttosto che come una (impossibile oltre che impropria) pretesa di chiarificazione concettuale del dato artistico.

¹ Sul legame tra Deleuze e le correnti artistiche dell'Espressionismo astratto e dell'Informale in particolare, cfr. P. Godani, *L'informale. Arte e politica*, ETS, Pisa 2005; S. Wilson, *Bergson Before Deleuze: How to Read Informel Painting*, in J. Mullarkey, C. de Mille (a cura di), *Bergson and the Art of Immanence*, Edinburgh, Edinburgh University Press 2013, pp. 80-93; J. Hetrick, *The Ethico-Aesthetics of Figure*, in R. Braidotti, R. Dolphijn (a cura di), *This Deleuzian Century. Art, Activism, Life*, Brill, Leiden/Boston 2015, pp. 207-37.

² Si pensi ad esempio a J. Michalet, *Deleuze, penseur de l'image*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes 2020.

1. L'immagine esausta

Originariamente pensato come postfazione alla traduzione francese di *Quad, Ghost Trio, ...but the clouds...* e *Nacht und Träume* di Samuel Beckett, *L'esausto* è innanzitutto un inno bergsoniano contro la categoria modale di possibilità. Nella lettura deleuziana, l'opera di Beckett è tutta rivolta a denunciare l'assurda idiozia del mondo dell'"uomo d'azione", già da sempre arrovesciato in sé stesso: «scarpe, resto – pantofole, esco»³; «un dito, una tavola, buongiorno Teeteto»⁴. L'uomo che dà la priorità all'agire rispetto al pensare (l'uomo di kantiano "buon senso") conduce la propria vita identificando possibilità e compiendo delle scelte, convinto che produrre senso significhi aderire a uno scopo e che riflettere sia la stessa cosa che progettare⁵. È così che egli arriva a Dio, inteso come garante del principio d'esclusione e della possibilità stessa di ogni possibilità: l'agire, infatti, necessita sempre di una morale⁶.

L'assurdo, in Beckett, è l'incrollabile fiducia nella categoria di possibilità. Ma la natura della possibilità, sostiene Deleuze riprendendo Bergson, è negativa: le possibilità sono tali solo in numero finito e secondo esclusione, poiché si legano alla determinatezza soggettiva e ai limiti della realizzazione intenzionale. Aggrappare la propria esistenza alla possibilità significa quindi ancorarla al nulla, o meglio alla possibilità finale dell'esaurimento di ogni possibilità (il proverbiale arrivo di Godot). I personaggi beckettiani sono lì per esplorare i modi della deriva, la progressiva adesione al nulla – che produce tuttavia, appena prima della fine, la vita inaspettata, come accade al protagonista del racconto *The End*. Beckett non è solo sapiente narratore della disperazione che sopraggiunge quando ogni possibilità è esaurita, ma anche visionario di ciò che viene dopo, quando le possibilità sono già da sempre ed eternamente esaurite, «esauste» per l'appunto.

Ecco, allora, una prospettiva di trapasso del possibile attraverso «uno spinozismo accanito»⁷. Occorre sottrarsi all'influenza dell'attuazione e dello scopo sulle infinite serie disgiunte di *cum-possibilia* se si vuole assistere alla creazione del senso: occorre

³ G. Deleuze, *L'esausto* (1992), Cronopio, Napoli 2010, p. 11.

⁴ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 181.

⁵ Ossia, condurre un'operazione controfattuale intorno a ciò che è già stato fatto, le *res gestae*, e a ciò che può ancora essere fatto, le *res futurae*.

⁶ G. Deleuze, *L'esausto*, cit., p. 10.

⁷ Ibid., p. 9.

smettere di rappresentare, se si vuole “iniziare a pensare”. È ciò che accade a chi trova, infine, un’immagine. *A parte subiecti*, si tratta tuttavia di un’esperienza di esaurimento. Trovare un’immagine è infatti la cosa più difficile: bisogna superare il segno e i suoi rapporti, “precipitare” dalle cose alle parole e dalle parole alle storie, fino al silenzio. La parabola descritta ne *L’esausto* procede dai referenti ai *representamen*, ovvero gli atomi linguistici, dietro a cui sono i flussi delle «voci» (l’atto del dire); e ancora oltre, quando ogni possibilità rappresentativa è infine esaurita, verso quelle «lacune, buchi o lacerazioni»⁸ che «possono solo essere sentite». Dal segno, alle serie strutturali, fino alla differenza in sé. Si potrebbe dire, citando Agamben⁹, che alla radice del significare sta un indicibile drenaggio dei segni. Non è chiaro se questa dimensione sia o non sia¹⁰, e proprio questa incertezza ontologica è lo statuto di un *appetitus*, di un *conatus* singolare ma non più soggettivo. È qui che «l’esperienza dell’evento di parola [...] cessa di essere un’esperienza negativa. Il luogo del linguaggio è ora veramente perduto per sempre; per sempre, cioè una volta per tutte»¹¹.

L’aver luogo del linguaggio oltre la voce è l’immagine in sé. Lo stesso Agamben parla di un’indicazione mostrante, del deittico poetico (il «Questo» dell’*Infinito* leopardiano), ovvero dell’atto iconico nell’accezione che cerchiamo di descrivere. Si tratta di puro desiderio, di «ciò che può essere soltanto sentito»¹² senza poter essere rappresentato. Ciò che nelle prime opere deleuziane corrisponde al «senso» come potenza dell’intervallo è qui designato come *pura immagine*, risultante in una «“tensione interna”, la forza mobilitata per fare il vuoto o aprire dei fori», piuttosto che in una modalità del segno. Laddove la rappresentazione stabilisce somiglianze possibili, l’immagine è intrinsecamente dissimile e dinamica. Solo quando non è più possibile rappresentare, d’altronde, non possiamo che dire “questo”, fare un gesto, performare un atto – che è quanto di più dissimile tanto dall’oggetto quanto dal segno linguistico.

Un’immagine accade quando il linguaggio si svuota e la designazione vacilla. In Deleuze, come in Agamben (che menzioniamo qui in virtù di una chiara convergenza teorica), il differenziale del senso è spesso descritto nei termini di una spazialità

⁸ Ibid., p. 21.

⁹ Ci riferiamo a G. Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività* (1982), Einaudi, Torino 2008.

¹⁰ Ibid., p. 26.

¹¹ Ibid., pp. 101-02.

¹² G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 306.

originaria, dunque precedente la distinzione vera e propria tra spazio e tempo. Nei termini de *L'esausto*, un'immagine è sempre «la vastità, lo spazio», ma nel senso di «uno spazio qualunque, disertato e deserto, pur essendo geometricamente determinato»¹³: come il *Quad* di Beckett, che è «un quadrilatero»¹⁴, ma anche come lo «spazio assolutamente chiuso e in movimento» dei quadri di Francis Bacon¹⁵, vuoto proscenio delle forze. Solo nella misura in cui tutte le sue possibilità sono già esaurite lo spazio si fa orizzonte degli eventi: solo nella determinazione completa, che è quella dello «spazio qualunque», si rende possibile «la cosa qualunque». La deissi ne è di nuovo un chiaro esempio: il “questo” è un segno completamente determinato poiché esattamente aderente al proprio oggetto, ma al contempo interamente implicato in sé – al pari di altre figure della singolarizzazione assoluta, come l'embrione¹⁶ o la monade, in cui «l'individuo “avviluppa l'infinito”»¹⁷.

La purezza ontologica dell'immagine come operatore di collasso tra livelli semiotici corrisponde a un carattere di immanenza espressiva (ciò che ogni teoria del segno-icona è costretta, con maggiore o minore riluttanza, a concedere). Dal punto di vista del segno, l'immagine è una potenza di «dissipazione» pressoché inspiegabile. Questa «caduta» – per usare un altro importante termine deleuziano – consiste difatti in una deriva singolarizzante: non ha accezione estensiva (dall'alto verso il basso), né termodinamica (dall'ordine al caos), bensì intensiva, nella misura in cui il segno si singolarizza, si avvicina al regime delle cose. In quanto segno singolare, l'immagine si integra infine a quell'«essere del sensibile» che Deleuze descrive a più riprese come il non-attualizzato della percezione: un regime di valenze e di soglie in cui differenze di intensità – e non necessariamente anche di qualità – guidano i flussi di segni, attenzione e sensazione.

La teoria dell'immagine contenuta ne *L'esausto* muove, al seguito dei testi beckettiani, da una sorta di distillazione del regime linguistico; ma conclusioni almeno in parte analoghe si ritrovano nel testo deleuziano dedicato a Francis Bacon, *Logica della sensazione*. Se si pensa, ad esempio, alle tesi sulla storia dell'arte contemporanea, si vedrà in ciò che Deleuze riconosce come «Astrattismo» una fase di predominio del

¹³ G. Deleuze, *L'esausto*, cit., p. 25.

¹⁴ Ibid., p. 31.

¹⁵ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), Quodlibet, Macerata 2004, p. 20.

¹⁶ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 306.

¹⁷ G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco* (1988), Einaudi, Torino 2004, p. 83.

codice semiotico, nell'«Informale» un'apertura del codice a favore dell'immagine, e infine nel «Figurale» una mediazione compositiva propriamente pittorica¹⁸. Lo storico e critico d'arte Cesare Brandi ha parlato di un decorso non dissimile¹⁹. In Brandi, l'Informale è una reazione al semioticismo dell'Astrattismo geometrico degli anni '40 (nell'Informale avviene una fondamentale «usurpazione del segno da parte dell'immagine»)²⁰; e tuttavia lo stesso Informale è destinato, nelle sue forme più tipiche, a ricadere paradossalmente nella codificazione, se la negazione del segno non si singolarizza, riducendosi a una nuova possibilità eidetica. Questa deriva è evitata solo da grandi artisti di sintesi come Alberto Burri, di cui Brandi è uno dei primi e più autorevoli interpreti²¹.

L'arte di Burri muove dalla reazione contro l'essenzialismo astrattista in nome di quella «ossessione lirica della materia» che era appartenuta, almeno in germe, alle Avanguardie storiche²². In questo senso ampio Burri è un informale, se l'Informale è inteso come una via per «esaurire» l'astrattismo sbilanciando il segno dalla parte del piano di costituzione materiale. «In una pittura informale», scrive ad esempio Barilli, «tutto accade “come se” il piano della costituzione materiale e quello dell'idealità, delle formazioni virtuali, arrivassero realmente a coincidere»²³. E tuttavia Burri va oltre l'Informale nella misura in cui fa dell'asignificanza non una nuova maniera, ma una formula generativa. Nella celebre lettura offerta da Brandi²⁴, l'opera di Burri è un esempio virtuoso di «astanza», di «realtà pura» che resta attiva al di là dell'ordine semiotico.

In Burri, la sottrazione radicale dell'espressione all'ordine del segno avviene pur sempre in presenza della forma. Ciò che tutti gli interpreti, con differenti soluzioni, hanno osservato, è un rigore compositivo di sapore pre-contemporaneo, una disciplina formale profondamente lirica, che Crispolti ha definito di «ascendenza neo-platonica»²⁵.

¹⁸ G. Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 170ss.

¹⁹ Per un raffronto tra Deleuze e Brandi, seppur di segno diverso dal nostro, cfr. F. Carmagnola, *Al di là dell'immagine, dopo Brandi*, in L. Russo, *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Aesthetica Preprint, Palermo 2006, pp. 181-190.

²⁰ C. Brandi, *Segno e immagine* (1960), Aesthetica Preprint, Palermo 2009, p. 67.

²¹ Cfr. V. Rubiu, *Brandi e Burri*, in M. Calvesi, C. Sarteanesi (a cura di), *Alberto Burri*, Skira, Milano 2008, pp. 45-49.

²² C. Brandi, *Segno e immagine*, cit., p. 70.

²³ R. Barilli, *Considerazioni sull'informale* (1961), in Id., *Informale oggetto comportamento. Volume primo. La ricerca artistica negli anni '50 e '60*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 42-43.

²⁴ Si veda soprattutto C. Brandi, *Burri*, Editalia, Roma 1963.

²⁵ E. Crispolti, *Un saggio e tre note*, Vanni Scheiwiller, Milano 1961, p. 11.

Di fronte a un *Rosso* drappeggiante o a una *Plastica* combusta arretra ogni interpretazione ricognitiva e decrittante, per far posto a una significazione interamente affidata alla vita delle forme, seppur in assenza di forme vere e proprie. Più che di forma e informe²⁶, si potrà parlare allora di «asignificanza» e «ultrasignificanza»: legata all'erosione del segno la prima, al suo riscatto in virtù di singolarità la seconda. Con altri mezzi, Burri persegue lo stesso compito che Deleuze assegna a Bacon: «ottenere una somiglianza più profonda»²⁷.

Come in Piero della Francesca (autore per tanti motivi vicino a Burri)²⁸ c'è un mistero simbolico che rompe la significazione “mondana”, e poi un mistero formale, più propriamente pittorico, che dona alle figure una più alta espressività significante, così in Burri la negazione del meccanismo semiotico è realizzata in funzione della creazione di una zona costantemente sorgiva e deflagrante del senso. Il silenzio e la sospensione misterica che accomunano Piero a Burri corrispondono al prevalere ostensivo della forma, che però non sopporta una lettura sublimante²⁹: come nei pittori neoplatonici la «misterizzazione dei corpi» avviene per dissomiglianza e autonomia del significante³⁰, così in Burri prende la scena una sorta di platonismo ctonio, immanentizzato ai mezzi compositivi. Si tratta di un paradossale “idealismo del singolare”, simmetrico all'orizzonte deleuziano di un «empirismo trascendentale».

Con Deleuze, dunque, la singolarizzazione della forma può essere letta evitando il dualismo categoriale forma/informe, che porta con sé un registro problematico sostanzialmente debitore del Surrealismo e della psicanalisi freudiana e induce ad acrobazie concettuali come la «non-non-forme» o la «forme informe»³¹. Già più pregnante è la coppia immagine/segno, dove l'immagine non è la negazione logica del segno, ma la «carica che deflagra» a suo discapito poiché sempre «in presenza», come recita una formula di Brandi³². Il respiro formale non è raggiunto per stabilizzazione simbolica ma per accelerazione differenziale, la quale è sempre «dissipativa»: secondo la lezione deleuziana, la differenza non nega mai senza creare.

²⁶ Si veda a questo proposito F. Caroli, *Burri. La forma e l'informe*, Mazzotta, Milano 1979.

²⁷ G. Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 184.

²⁸ Cfr. B. Corà (a cura di), *Rivisitazione. Burri incontra Piero della Francesca*, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello 2014.

²⁹ Cfr. G. Serafini, *Burri. Il cellotex ha un cuore antico*, Petrucci, Città di Castello 2005.

³⁰ Cfr. G. Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile* (1990), Abscondita, Milano 2009.

³¹ Concetti utilizzati rispettivamente in M. Tapié, *Un Art autre*, Gabriel-Giraud et Fils, Paris 1952 e in G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir selon Georges Bataille*, Macula, Paris 1995.

³² C. Brandi, *Burri*, cit., p. 18.

2. L'immagine polimaterica

L'idea di una "purezza" non segnica e non corporea dell'immagine sin qui descritta andrà forse ulteriormente chiarendosi alla luce dell'altro tratto fondamentale della pittura di Burri: il costante sforzo di sperimentazione materica. Raschiando la tela dipinta e tuffandola nella colla, rappezzando e cucendo la iuta, fondendo la plastica, Burri segue quelle che Villa chiamava «le virtù della lana e del lino»³³; mette in atto cioè un attraversamento totale dello spazio-materia per mezzo di una sorta di «empirismo viscerale»³⁴. Seguire le virtù della materia diviene una necessità compositiva, nella misura in cui l'atto pittorico non tenta di dominare la resistenza uniforme e indeterminata di una materialità astratta, ma di entrare in continuità produttiva con una congerie di materiali divenuti sensibili, seppur sempre confinati in una sorta di anonimato pre-simbolico, nella singolarità irriconoscibile. «Tutto ciò che si può dire con certezza», scrive Argan a proposito di Burri, «è che le materie sono materie diventate sensibili»³⁵ ben prima di poter diventare simboliche.

Prigioniero in Texas durante la guerra, Burri avrebbe rinnegato la propria professione di medico per dedicarsi completamente alla pittura. Burri stesso ha contraddetto chi sosteneva un legame tra la sua formazione professionale e la sua arte³⁶; eppure questo tratto di confidenza assoluta con la materia pulsante non può che far pensare a un certo «vitalismo drammatico»³⁷, a una pratica che ingaggia con il vivente. Difatti l'immagine pura, priva di rappresentazioni, è traboccante di disposizioni: al pari del vivente, deve essere intesa come una spontaneità che è già organizzazione, ritmicità primaria. L'immagine è questa sensibilità impersonale del materiale, questa stessa «materia in vista», portata in presenza³⁸. In tal senso, come nota ancora Crispolti³⁹, in Burri – al contrario di quanto accade in Fautrier e Dubuffet – l'immagine non fa da contrappunto alla materia, ma è la materia.

³³ E. Villa, *Burri*, "Arti visive", I, n. 4-5, 1953. Il poeta Emilio Villa fu uno dei primi e più acuti interpreti dell'opera di Burri.

³⁴ Il termine è utilizzato da I.H. Grant in *The Chemical Paradigm: Interview with Iain Hamilton Grant*, "Collapse", n. VII (2012), p. 41.

³⁵ G.C. Argan, *L'arte moderna. 1770-1970* (1970), Sansoni, Firenze 1989, p. 578.

³⁶ Cfr. S. Zorzi, *Parola di Burri*, Allemandi, Torino 1995, p. 13.

³⁷ J.J. Sweeney, *Burri*, L'Obelisco, Roma 1955, p. 5.

³⁸ C. Brandi, *Burri*, cit., p. 30.

³⁹ E. Crispolti, *Un saggio e tre note*, cit., p. 7.

L'insistenza sul materiale segna profondamente l'arte europea del dopoguerra. Francis Ponge parla così della tecnica di incisione su pietra: «Ecco una pagina che vi manifesta immediatamente quello che le confidate. [...] In cambio di questo servizio, o in compenso, essa collabora alla fattura, alla formulazione dell'espressione. Essa reagisce sull'espressione»⁴⁰. E Dubuffet: «Il punto di partenza è la superficie da rendere viva [...] e la prima macchia di colore o di inchiostro che vi si getta: l'effetto che ne risulta, l'avventura che ne risulta. [...] L'arte deve nascere dalla materia e dal mezzo e deve conservare traccia della lotta di questo con la materia». Qui l'idea di «materia» non coinvolge soltanto il materiale trovato, ma anche il corpo dell'artista. Per una nuova generazione di artisti si tratta di «rispettare gli stimoli, le spontaneità ancestrali»⁴¹ di un reale autonomamente sensorio a cui la mano scopre di appartenere. In Italia, questo atteggiamento viene anticipato dal «polimaterismo» del cubo-futurista Enrico Prampolini – fondatore del club Arte, con cui Burri entra in contatto alla fine degli anni '40 –, alle soglie di un periodo di fioritura epocale⁴².

A partire dal pellegrinaggio a Parigi nel 1948 e dalla sua adesione al Gruppo Origine, il percorso di Burri è scandito dall'intimità con materiali differenti. Volendo isolare alcuni *leitmotiv* più o meno caratterizzanti, si menzionerà l'attenzione per le “membrane”, di tessuto e poi di plastica (l'uso della quale risale ai *Sacchi* del 1953); la tensione insoddisfatta alla costituzione d'oggetto, dal grumo di colore delle primissime opere ai *Ferri* ai *Legni* degli anni '50; infine l'ascetismo espressivo che coinvolge, a partire dagli anni '70, la geologia dei *Cretti* e l'informulato dei deserti di *Cellotex* e dei *Neri*. Nel gesto di Burri precipitano linea, luce e colore, ma il rapporto con la materia resta sempre segnato da «riservatezza»⁴³, secondo un'attitudine propriamente poetica, di contro al gesto ancora prometeico di un Pollock o di un Rauschenberg. Ancora più importante delle materie trovate è ciò che si può fare con esse: la plastica accoglie lo “slabbramento” e la fusione, il legno permette la combustione con annerimento e sbriciolamento, la juta il rammendo, il ferro la saldatura e il chimismo, l'acrovinilico

⁴⁰ E. Crispolti, *Breve antologia di poetica* (1961), in M. Passaro (a cura di), *L'informale*, Mimesis, Milano-Udine 2010, pp. 118.

⁴¹ *Ibid.*, p. 120-21.

⁴² Cfr. E. Geuna, *Afro, Burri, Fontana*, Haunch of Venison, New York 2012.

⁴³ P. Restany, cit. in F. Caroli, *Burri*, cit., p. 60.

l'apertura per essiccazione, il cellotex la "spellatura" e l'intaglio. Ma nella contingenza costitutiva del processo poetico⁴⁴ la ricchezza del materiale si fa pressoché infinita.

Sul piano teoretico, il pensiero va alla distinzione deleuziana tra «materia» e «materiale», la prima intesa come principio astratto opposto alla *morphè*, il secondo invece legato alla ritmicità che tiene le forze senza ricondurle a omogeneità. «Non si tratta più d'imporre una forma a una materia», scrive Deleuze con Guattari, «ma di elaborare un materiale sempre più ricco, sempre più consistente, atto perciò a captare forze sempre più intense. Quel che rende un materiale sempre più ricco è ciò che lega gli elementi eterogenei, senza che smettano di essere eterogenei»⁴⁵. Quando gli artisti parlano di materia pensano sempre ai propri materiali, chiamandoli per nome – come fa Burri nei titoli delle sue opere – con l'intimità categoriale che deriva da una specifica *philia* – la stessa che lega, secondo una figura platonica, il falegname al legno⁴⁶. Dal punto di vista della ragione poetica, tutta l'arte materica è una reazione contro il «progetto» a favore del «fare»⁴⁷: al contrario dell'artigiano dell'era industriale, l'artista sottrae la materia all'economia per coglierla nella sua irreversibilità⁴⁸.

Ecco che l'immagine è il materiale in quanto spazio delle forze, che sono sempre sia spontanee che indotte. In Burri prevale l'ostensione pura di questo spazio, la propagazione deflagrante del senso, diverse dall'«uso temperato» che Deleuze attribuisce ad autori come Cézanne⁴⁹. Ciò che abbiamo descritto come il profondo respiro formale di Burri non ha nulla a che vedere con il delicato equilibrismo di forza e figura che Deleuze assegna, per esempio, a un Bacon. L'immagine di Burri, in questa chiave, risponde più alla deleuziana *Logica del senso* che alla *Logica della sensazione*. Ma si può dire che essa va ancora più a fondo nel processo di singolarizzazione e purificazione dell'immagine rispetto a quella di Bacon e Cézanne, ancora pienamente legate alle questioni della rappresentazione. Burri presenta la materia viva e l'immagine come spasmo, come «vita non organica»⁵⁰ che mette in fuga le forme dalla tela, in senso

⁴⁴ Una descrizione esemplare si trova in M. Gendel, *Burri Makes a Picture*, "ART News", n. 8 (1954), pp. 26-30, pp. 67-69.

⁴⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia II* (1980), Roma, Castelvecchi 2014, p. 396.

⁴⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?* (1991), Einaudi, Torino 2002, p. IX.

⁴⁷ G.C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna* (1961), in M. Passaro (a cura di), *L'informale*, Mimesis, Milano-Udine 2010, p. 27.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁹ G. Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 179.

⁵⁰ *Ibid.* p. 104.

pienamente affermativo, laddove i «Figurali» restano sul piano di ciò che criticano. Per questo motivo Burri, nel quadro dell'estetica deleuziana, è più vicino a Beckett, il cui gesto di sfondamento della rappresentazione è ancora più radicale.

Sofferamoci ancora sul significato del materiale nell'immagine di Burri. Il polimaterismo di Prampolini teorizzava già una sorta di materialismo vitalista in arte, rivolto alla «segreta risonanza» della materia a cui occorre ricondurre il valore formale dell'opera; ma la teoria non trovava riscontro nella pratica artistica, che si attestava al di qua delle Avanguardie storiche. Burri, invece, incontra le «materie vere» che «non imitano altre materie, [ma] si danno bensì in persona [...] per divenire altre, trasformarsi a caldo»⁵¹: l'immagine è colta nelle sue «apparizioni bioplastiche», «intesa nella sua immanenza biologica, come nella trascendenza formale»⁵². Da questo punto di vista, la fase più misteriosa del suo lavoro è senz'altro quella inaugurata a partire dagli anni '70 e dominata dai *Cretti*, dai *Cellotex* e dai *Neri*, sempre più orientata verso l'opera di grandi dimensioni (talvolta monumentali e raccolte in cicli) e, allo stesso tempo, verso una sottrazione radicale dei mezzi espressivi. Questa sorta di ingrandimento della lente, tuttavia, si realizza in sostanziale continuità con i momenti precedenti.

Nella pittura geologica dei *Cretti* si scorge proprio la vita anorganica deleuziana: la crepa, come nota Corà, è la «piega»⁵³, la virtù ontogenetica della superficie. Come nei silenzi beckettiani, la vita si inabissa in se stessa. In nuce, il *Cretto* è già un *Cellotex*, perché inizia una catabasi verso il supporto del quadro (che è fatto per l'appunto di cellotex); ed è già un *Nero*, come mostra l'importante opera di svolta *Grande Cretto Nero*. Il complesso cretto-cellotex-nero non rappresenta una rimozione, ma una nuova conquista del materiale⁵⁴. Analogamente, l'«architettura quasi enunciata»⁵⁵ e le figure che caratterizzano le ultime opere non costituiscono un ritorno al cartesianesimo o al decorativismo di una certa Arte Astratta, ma l'asseverazione dello spazialismo immaginale. Se di ascesi si tratta, è quindi l'ascesi dell'esausto beckettiano: Burri compone deserti e zone di esaurimento, dando nuove disposizioni nei confronti della luce (precipitazione nelle crepe, sovra-esposizione sahariana nel cellotex, assorbimento nel

⁵¹ C. Brandi, *Burri*, cit., p. 24.

⁵² E. Prampolini, *Arte polimaterica (verso un'arte collettiva?)*, Edizioni del Secolo, Roma 1944, pp. 9-10.

⁵³ B. Corà (a cura di), *Burri. La pittura, irriducibile presenza*, Forma, Firenze 2019, p. 39.

⁵⁴ Cfr. G. Serafini, *Burri: materia la prima*, Firenze-Milano, Giunti 2015, p. 138.

⁵⁵ A.C. Quintavalle, *Fuoco nero. Materia e struttura attorno e dopo Burri*, Skira, Milano 2014, p. 17.

nero). Non si tratta, come suggerisce Serafini⁵⁶, di un momento di *nigredo*, un bagno alchemico che risponde comunque al principio di individuazione, bensì di un gesto puro, senza progetto né orizzonte di “riscatto”. D'altronde le figure di Burri (l'archivolto, il morfema a delta, l'orizzonte, l'ovoide) hanno sempre popolato le sue opere senza fare di lui un Figurale, in qualità di «motivi sovrani», «segni maggiori»⁵⁷, posti già oltre il codice per virtù polimateriche.

3. L'immagine reale

Descrivendo la propria pittura, Burri parla di «un'irriducibile presenza che rifiuta di essere tradotta in qualsiasi altra forma di espressione», «presenza nello stesso tempo imminente e attiva», che significa soltanto una cosa: «esistere così come dipingere»⁵⁸. Nella stessa intervista, dichiara: «Forma e Spazio! Forma e Spazio! Fine. Non c'è nient'altro»⁵⁹. E ancora: «La caratteristica principale [della mia arte] è la forma»⁶⁰. Nel quadro che abbiamo tentato finora di delineare, l'insistenza sulla forma si spiega soltanto alla luce dell'equazione tra forma e immagine e tra immagine e singolarità del senso. L'estetica di un critico così vicino a Burri (nonché grande osservatore dei fenomeni artistici «a-significanti») come Cesare Brandi ci è di nuovo utile per chiarire questa formula. Il Burri di Brandi è, come già accennato, un massimo esempio di «astanza», la realtà retrocessa dal commercio simbolico anche in virtù di una separazione quasi sacrale⁶¹. Tanto in Burri quanto in Beckett, l'intimità con la materia non conduce alla rifusione di ogni differenza, né a un'euforica moltiplicazione di tutte le differenze, ma a un nuovo senso della «vastità».

Tale dimensione – l'unica che può essere effettivamente popolata di forme singolari – corrisponde alla «realtà» dell'immagine. L'attributo di realtà non pertiene alla vita di contro all'arte o all'arte di contro alla vita, ma all'immagine come elemento comune a entrambe. In Brandi ciò è evidente nel fatto che «realtà» non si oppone a irrealtà o apparenza, ma a «segnicità». Il concetto di realtà ha dunque a che fare con quel pre-

⁵⁶ G. Serafini, *Burri: materia la prima*, cit., pp. 147ss.

⁵⁷ G. Serafini, *Burri. Viaggio al termine della materia*, Motta, Milano 2005, p. 20.

⁵⁸ S. Zorzi, *Parola di Burri*, cit., p. 11.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁶¹ C. Brandi, *Burri*, cit., p. 25.

simbolico che lega soggetto e oggetto in un comune «destino mortale»⁶², che è poi il fondo inoggettivabile dell'esistenza. Il Reale di Beckett e Burri non induce a un movimento volontario verso un “fuori”⁶³, ma attrae e desertifica le strutture. La vita e l'arte ne sono animate in egual misura; questo destino di esaustione può persino tradursi in un orizzonte politico (secondo una concezione compiutamente post-novecentesca di politica)⁶⁴.

L'esaustione è contraria all'identificazione, ma non all'affezione. Ciò significa che all'affetto ricevuto ed elaborato da un soggetto a partire da un oggetto (all'affetto come elemento di un'individuazione) essa mira a sostituire l'affetto in sé, l'affetto «puro». La sfuggente idea di affetto puro – del tutto centrale nell'estetica deleuziana – è forse resa più comprensibile se si è disposti ad ammettere che sensorialità e affettività appartengono anche alla materia, se si è disposti ad intenderle dunque in senso non antropomorfo. I processi del senso non richiedono necessariamente la presenza di una soggettività, ma nemmeno quella di un corpo organizzato, ovvero di un corpo organico⁶⁵; le forme infestano ed esprimono i corpi senza coincidere con essi, “si fanno spazio” nei corpi fino alla produzione di singolarità. Ecco che in quanto zona di esaustione, l'immagine non si oppone soltanto ai segni, ma anche ai corpi⁶⁶, sebbene in maniera differente: l'immagine è “anti-corpo”, e l'opera d'arte stessa è un corpo problematicamente posseduto dall'immagine. La tendenza anti-corporea dev'essere compresa non tanto nelle sue accezioni difensive e immunologiche (ostilità ai corpi estranei), ma nelle sue potenze destituenti (ostilità al corpo proprio): in questo senso

⁶² J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, vol. I (1966), Einaudi, Torino 1974, p. 94.

⁶³ Ci riferiamo naturalmente al «*pensée du dehors*» che accomuna autori come Maurice Blanchot, Michel Foucault e lo stesso Deleuze in alcune fasi della sua riflessione.

⁶⁴ «*Exhaustion is a cursed word in the frame of modern culture*» (F. Berardi, *The Uprising. On Poetry and Finance*, Semiotext(e), Los Angeles 2012, p. 81). I paradigmi politici e le culture dell'esaustione si sono moltiplicati negli ultimi tre decenni, da Agamben allo stesso Berardi (cfr. D. Pettman, *After the Orgy. Towards a Politics of Exhaustion*, SUNY, New York 2002).

⁶⁵ Per il primo aspetto, ormai ampiamente sdoganato, rimandiamo a teorici dell'auto-organizzazione come Stuart A. Kauffman e Henri Atlan; per il secondo, meno consueto, si vedano ad esempio gli studi di Manuel DeLanda (ad esempio *Mille anni di storia nonlineare. Rocce, germi, parole* [1997], Instar, Torino 2003).

⁶⁶ Le seguenti analisi prendono le mosse dai capisaldi teorici della già citata opera deleuziana *Logica del senso*, in cui la dimensione del senso si oppone per l'appunto sia ai segni che ai corpi. Per “corpo” non si intende naturalmente la materia fisica in generale, ma la materia individuata e identificabile.

l'immagine è un fago, un virus, come scrive Burroughs, perché incanta e deforma l'ordine dei corpi⁶⁷.

Nella sua qualità virale, l'immagine aspira a consumare i corpi, ovvero a infestarne sempre di nuovi. Ogni virus brama infatti di essere corpo a sua volta, in un processo inesausto e distruttivo di divenire-corpo; analogamente l'immagine si sporge sempre dal corpo abitato verso una moltitudine di altri corpi virtuali, eccedendolo attivamente. Questo si traduce nel fatto che l'immagine deborda la rappresentazione sia nella sua consistenza fisica che nel suo contenuto, ma anche nel fatto che l'immagine non diviene mai realmente corpo o oggetto. Nell'opera di Burri questa dinamica di possessione (insieme anti-oggettuale e anelante l'oggetto) si rende evidente nel fatto che l'immagine si spoglia dei mezzi pittorici tradizionali (la tela, per esempio, è di fatto abbandonata), ma non si trasforma mai in oggetto fisico⁶⁸ o in performance. La tensione verso la corporeità è sempre sospesa e fallita. L'immagine resta separata da chi la guarda, ma quasi respingente alla vista, o meglio ostile alla contemplazione⁶⁹ e all'oggettivazione. L'ostilità visiva corrisponde qui all'esigenza di un altro tipo di contatto, perpetuante e non-oggettivante, a cui possiamo associare ciò che Deleuze designa con il termine «apticità»⁷⁰.

Sebbene non in chiave propriamente sacrale, la separazione dovuta alla non-corporeità dell'immagine contribuisce a stabilire un campo di imminenza e attrazione, che fa capo a un *appetitus* anorganico di corporeità. La formula «esistere così come dipingere» è lì a ricordarci che questo *appetitus* è ciò che determina l'«irriducibilità» della presenza, ovvero agisce nel senso di una singolarizzazione. Dipingere è la stessa cosa che esistere – non perché l'artista acquisti o doni esistenza, ma perché l'accadere dell'immagine segna il comune destino di esaurimento dell'arte e della vita nella completezza del “Questo”, il Maelstrom che aprendosi dal basso misterizza i corpi e

⁶⁷ W. Burroughs, *Nova Express* (1964), Adelphi, Milano 2008, p. 53.

⁶⁸ La soluzione oggettuale sarà piuttosto una caratteristica dei movimenti successivi, come il Neo-Dadaismo e l'Arte Povera; lo stesso Burri è stato un riferimento per Mario Ceroli, Pino Pascali, Jannis Kounellis, e una premessa fondamentale per gli altri poveristi italiani. Cfr. M.G. Tolomeo, *L'arte in mutamento: da Burri all'Arte Povera*, in M. Calvesi, I. Tomassoni, (a cura di), *Burri, gli artisti e la materia (1945-2004)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, pp. 49-55.

⁶⁹ «L'opera di Burri non è piacevole a vedersi, non può essere contemplata con calma» (J.P. Byrnes, cit. in F. Caroli, *Burri*, cit., p. 41).

⁷⁰ Già in Worringer e in Riegl, «aptico» è un tatto astratto, una *actio in distans*; parimenti in Deleuze si parla di una sensorialità speculativa e incorporea, un movimento che in sé non esclude affatto la concettualità (cfr. C. Colebrook, *Derrida, Deleuze and Haptic Aesthetics*, “Derrida Today”, n. 2/1 [2009], pp. 22-43, e G. Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 227 ss.).

opacizza i segni. Se di una dinamizzazione deflagrante e accelerante si tratta, occorre pensarla come un movimento negativo, non di espansione ma di collasso ontologico.

È qui che l'arte di Burri sembra ritrovare le intuizioni dell'ultimo Deleuze, andando per molti versi oltre il Deleuze più conosciuto e studiato dalla critica. I concetti enucleati a partire da *L'esausto*, infine, sono in grado di rendere conto di eventi visuali che, sottraendosi sistematicamente alla codificazione semiotica e al meccanismo di referenza, mirano ad aprire uno spazio generativo del senso senza mai ricadere nell'ordine della vita, e anzi costituendo delle vere e proprie zone di esaurimento della vita stessa (dove "vita", come illustrato all'inizio della nostra analisi, non è altro che possibilità e progetto). In questi casi l'arte produce eventi di pura mostrazione, "imminenze" che riconducono le forme alla propria profondità misterica e radicalmente anti-contemplativa.