



“Uno scheletro di teatro”. L’esperienza teatrale di Alberto Burri e il Teatro Continuo

Santi Centineo

Abstract

Nel clima rivoluzionario che coinvolge l'arte del dopoguerra, contaminazioni, sperimentazioni e ricerche personali assegnano agli artisti un nuovo ruolo, catalizzatore di inedite convergenze che consentono nuove angolazioni rispetto ai temi della transdisciplinarietà formale. L'artista internazionale Alberto Burri partecipa in maniera autonoma e silenziosa a questo dibattito. In particolare il suo progetto per il Teatro Continuo (Milano, Parco Sempione, XV Triennale, 1973) e i pochissimi disegni che lo istruiscono, consentono di attuare una riflessione metodologica. Attraverso l'analisi di altre opere in cui l'Artista si era accostato (o si accosterà) al teatro, e la comparazione con altri nomi ricorrenti nella sua vita, il paper apre alcune questioni sul ruolo dell'arte e delle arti, in particolar modo quella teatrale, come sensibile interprete della transitorietà della vita contemporanea. Questa sovrapposizione di intenti giustifica in Burri il fatto che il teatro, inteso come edificio, possa essere, ancor più che una forma di allestimento, un'opera d'arte

Parole chiave

Alberto Burri, Teatro Continuo, teatro sperimentale, spazio teatrale

Topic

Raffigurare



Il Teatro Continuo di Alberto Burri [per gentile concessione ©Archivio Fondazione "Alberto Burri", Città di Castello].

“...
 ἐκέϊσε ὅποι οἶδε εὐτράπελοι παραστάδες,
 αὐτάγγελτα σιδηρόδητα πέλωρα
 ἐν τῷ ἀνέμῳ ὡς ἀντήλιοι δαίμονες
 αὐλίζονται,
 τῶν ἀπεύθων ἠχῶν ἰλιγγοί
 ...”

[E lì proprio le girevoli turbinanti quinte,
 che in sé recano il segreto messaggio, enormi
 forme terrifiche di ferro inchiodato, nel vento
 si ergono libere, come i demoni rivolti al sole]

[Emilio Villa, poesia senza titolo, 1981].

Introduzione

Alberto Burri e la XV Triennale di Milano

Nel 1972 Giulio Macchi, curatore della sezione *Contatto Arte-Città* della XV Triennale di Milano (1973), invita alcuni artisti del panorama internazionale a ideare alcune installazioni per il Parco Sempione della città. Edizione sofferta, quella del 1973, inauguratasi con due anni di ritardo dopo quella del 1968, che aveva visto alternarsi occupazioni, polemiche e vicende giudiziarie. Con l'eccezione di Friedensreich Hundertwasser (*L'inquilino albero*, intervento diffuso in via Manzoni) e Umberto Bignardi (*Implicor*, tunnel visivo nel Palazzo dell'Arte), vi partecipano (fig. 01) Corrado Cagli (*Variante cinematografica*), Corneille (*Libro all'aperto*), Gino Marotta (*Eden artificiale*), Sebastian Matta (*Autoapocalisse*), Antonio Paradiso (*Storia della terra*), Alfredo Pizzo Greco (*Labirinto musicale*). Tutti questi interventi sono stati successivamente rimossi o ritirati dagli autori. Rimangono invece tutt'ora quattro opere (fig. 02), *Accumulazione musicale e seduta* di Arman, la *Fontana Bagni Misteriosi* di Gorgio De Chirico, il Chiosco scultura di Giorgio Amelio Roccamonte e il *Teatro Continuo* di Alberto Burri, demolito nel 1989 e ricostruito nel 2015. Quando Alberto Burri (1915-1995) partecipa alla Triennale è un artista quasi settantenne, ormai di conclamata fama internazionale. Sta per inaugurare la grande stagione dei *Cretti* e dei *Cellotex*, ma ha già sperimentato le serie di tutte le altre tecniche materiche che lo hanno reso famoso: *Muffe*, *Gobbi*, *Catrami*, *Lamiere*, *Combustioni*, *Sacchi*.

L'arte di Burri, che rientra in quel grande contenitore a-stilistico che è l'Informale, si è sempre distinta per la sua straordinaria ambiguità tra il piano dell'opera, rinunciataria di qualsiasi

Fig. 01. Quattro opere della XV Triennale, oggi distrutte: Sebastian Matta, *Autoapocalisse*; Alfredo Pizzo Greco, *Labirinto musicale*; Gino Marotta, *Eden artificiale*; Friedensreich Hundertwasser, *L'inquilino albero*. [Fonte: Comune di Milano (1973), pp. 13-15].

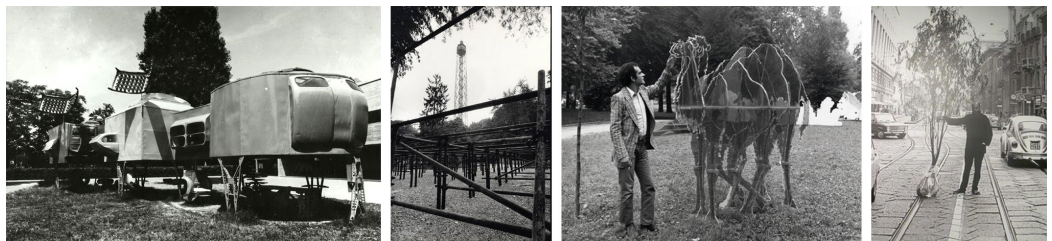


Fig. 02. Le quattro opere della XV Triennale oggi rimaste: Gorgio De Chirico, *Fontana Bagni Misteriosi*; Giorgio Amelio Roccamonte, *Chiosco scultura*; Arman, *Accumulazione musicale e seduta*; Alberto Burri, *Teatro Continuo*. [Fonte: Comune di Milano (1973), pp. 14, 16-18].



descrittivismo e quindi con una vocazione estremamente bidimensionale, e l'evocazione della materia: le trame dei sacchi, gli ossidi, i tagli e le saldature delle *Lamiere*, le bruciate delle *Combustioni*, le crepe dei *Cretti* [Brandi 1963]. Tutti segni programmati e radicalizzati in cicli artistici che impegnano Burri per anni, ma affidati anche in qualche misura all'imprevedibilità del comportamento della materia. Il suo rapporto con il teatro sinora è segnato da poche ma incisive incursioni da scenografo e costumista, due delle quali per balletti e una per la prosa. Non ama particolarmente il teatro. Avrà a dire in un'intervista: "Il teatro mi piace poco. Il teatro moderno, poi, non mi piace affatto: è tutto una forzatura, sfiora il ridicolo. [...] Mi piace più la musica che l'opera in sé, la recitazione" [Zorzi 2016, p. 63].

Nella danza sicuramente Burri troverà una forma di spettacolo più consona alle proprie corde. Intanto sicuramente il balletto richiede, da un punto di vista meramente funzionale, una scenografia minima, maggiormente bidimensionale, onde lasciare il più ampio spazio di movimento ai ballerini. Secondariamente la scena pittorica, che quindi tende a diventare immagine fissa, assicura un degno contraltare al movimento tercoreo. Ma sarà anche in buona parte l'unione sentimentale di una vita, quella con la ballerina e coreografa Minsa Craig, a far appassionare Burri alla danza, soprattutto quella contemporanea, così coinvolta drammaturgicamente dal senso dello spazio, della gravità e del gesto. In più, la liricità del danzatore e al tempo stesso il suo dinamismo esprimono l'analogia tensione della materia, tutte trasduzioni semantiche delle due entità, spazio e tempo, che da sempre lo tormentano nelle sue creazioni artistiche.

Le prime creazioni per il teatro

Sono sostanzialmente tre le occasioni sceniche per Burri prima dell'esperienza del *Teatro Continuo* [Villa 1981]. Il 14 dicembre 1963 debuttava alla Scala di Milano il balletto *Spirituals for orchestra* (fig. 03), con musiche composte dal compositore statunitense Morton Gould, dirette da Armando Gatto, coreografie di Mario Pistoni, che era anche interprete. Di solida formazione classica, Pistoni si stava accostando in quegli anni alla danza contemporanea. I costumi dei ventitré ballerini erano calzamaglie di rete nera traforata e le coreografie di Pistoni alternavano momenti lirici a gestualità scandite. Nelle musiche si avvicendavano momenti più melodici o trionfali con altri spigolosi e ritmici, così come la scena di Burri era un grande fondale, un unico assemblaggio di legno traforato e combusto che, a seconda dell'illuminazione acquistava corpo e spessore, a volte anche una certa drammaticità. Dai due grandi fori si intravedevano un fondale rosso e uno nero. Il balletto ebbe grande successo e sarebbe stato replicato per anni, fino al 1976.

Il secondo incontro con il teatro avviene per Burri nel 1969 con *L'avventura di un povero cristiano*, di Ignazio Silone, regia di Valerio Zurlini, San Miniato al Tedesco, Pisa, con un giovane Giancarlo Giannini nei panni attoriali, panni di cui rimane traccia nei bozzetti e nelle foto di scena (fig. 04): qui Burri ricorre alla tecnica dei sacchi che figurativamente ben si sposa con la poetica dell'ascetismo medievale, espressa dall'umile saio francescano. I tre grandi fondali sono come tre grandi quadri bidimensionali: il primo, ancora una volta evocatore del romitaggio francescano, è un grande sacco tagliato e ricucito, il secondo, espressione di una Chiesa opulenta e corrotta, una grande combustione rossa, il terzo un bianco combusto, a

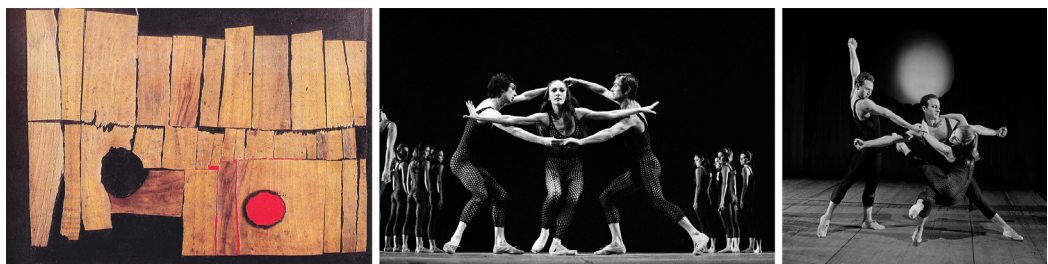


Fig. 03. *Spirituals for orchestra*: bozzetto di scena [fonte: AA.VV. (1983), p. 110, in cui il bozzetto è stato pubblicato capovolto]; due foto di scena [fonte: Ancona (2021)].

creare un forte contrasto fra il bagliore della luce e un'ombra minacciosa. Nel 1972 è la volta del balletto *November steps*, su musiche di Tōru Takemitsu [Ohtake 1993], per il Teatro dell'Opera di Roma (fig. 05). Coreografa era Minsa Craig, moglie di Burri. I due si erano incontrati nel 1954, quando Minsa, ventiseienne, si trovava a Roma in tournée con la compagnia di Martha Graham, di cui era allieva. Si conobbero nel laboratorio di via Nera, mentre Burri sperimentava con la fiamma ossidrica sulle plastiche (fig. 06). *November steps* era di fatto la seconda collaborazione fra i due, visto che Burri aveva inciso le grafiche per il primo libro di poesie di Minsa Craig [1970], *Poems*. Una terza collaborazione sarà posteriore, con un altro libro di poesie [Craig 1983], *Cut off the choke*.

La scena era videoproiettata. Con i mezzi non troppo evoluti di allora, Burri, per non intercettare l'ombra dei ballerini, aveva suddiviso la proiezione in un mosaico di sei parti che agivano contemporaneamente, mentre progressivamente sul fondale appariva la trama nera di un cretto, di cui rimane il bozzetto a testimonianza.

Occorre fare un salto indietro. Gli atelier di Burri erano sempre visitati da molti artisti. Appena un anno prima dell'incontro con Minsa, lo studio di Burri viene visitato da un ventot-

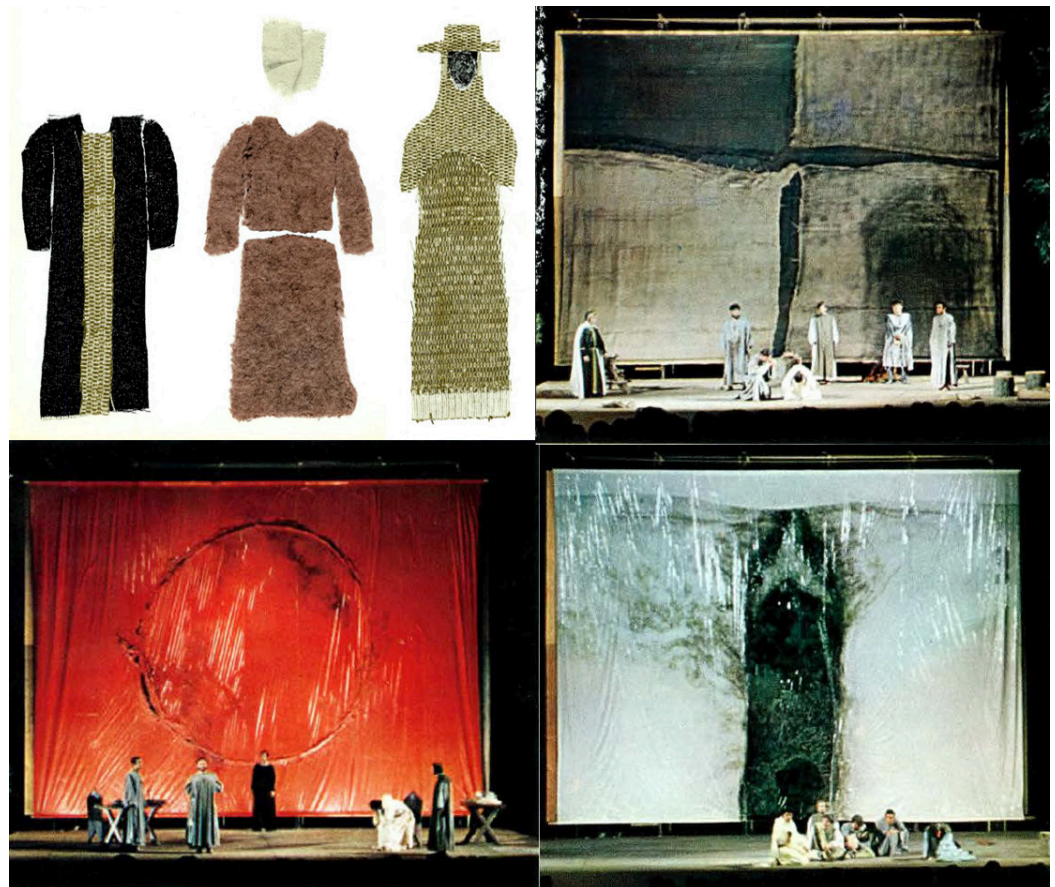


Fig. 04. *L'avventura di un povero cristiano*: bozzetti dei costumi, tre foto di scena [fonte: Ancona (2021)].

tenne Robert Rauschenberg, nel 1953 in Italia al seguito di Cy Twombly, compagno di college e vincitore di una borsa di studio del Virginia Museum of Fine Arts per viaggiare in Europa. L'incontro non fu dei migliori. Burri portava ancora le ferite aperte per la prigionia americana e Rauschenberg non era certo un tipo affabile. I due si studiarono silenziosamente. Due giorni dopo Rauschenberg tornò allo studio, regalando a Burri una scatoletta di sabbia con una mosca morta. È l'inizio di una serie di coincidenze. Nel 1964 Rauschenberg, ormai affermatosi, vince la Biennale di Venezia. È suo lo spettacolo in programma alla Fenice, un trittico di balletti con musiche di John Cage, Morton Feldman e Toshi Ichiyamagi, diretto dallo stesso

Cage, musicista che frequentava da oltre dieci anni insieme a Twombly. Le scene, di cui rimane sparuta documentazione, prevedevano oggetti materici sulla scena, che in qualche modo rievocano le coeve scene di Burri per *Spirituals*, ma soprattutto la concezione generale offre numerose analogie [Calvesi 1966].

Sicuramente lo spettacolo di Rauschenberg fu decisamente più audace: d'altro canto il territorio della Biennale era fatto di avanguardie pure, di provocazioni, se è vero, come le cronache raccontano, che Rauschenberg riuscì a scandalizzare e persino a dividere l'avanguardia italiana (che forse non era poi così tanto all'avanguardia).

A quello spettacolo assisteva Maurizio Sacripanti, che racconta:

“Entrati ci accolse una musica eretica, mescolata, prensile e rigettante, poi fu uno spettacolo nuovo: non più la scena con oggetti fissi ma una 'non-scena' organizzata con oggetti mobili e di un linguaggio risultante solo dalla componibilità di piani in movimento, corpi dipinti di ballerine, *tapis-roulants* [...] lo spettacolo chiedeva gesti illimitati ma il boccoscena impediva che scena e platea si confondessero” [Sacripanti 1973, p. 22].

Dopo le evidenti analogie formali tra Burri e Rauschenberg, il giudizio dell'architetto romano



Fig. 05. *November steps*: foto di scena, bozzetto del Cretto, foto della ripresa del balletto al Guggenheim di New York, in cui il Cretto veniva proiettato sul pavimento, mentre il pubblico guardava dall'alto [fonte: Ancona (2021)].

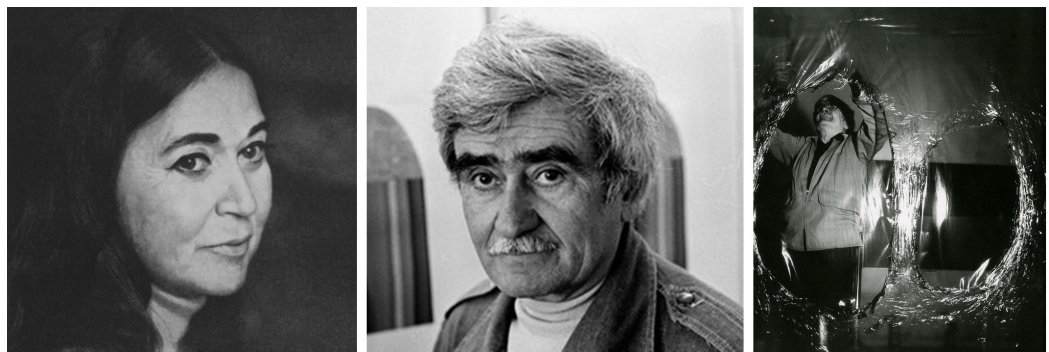


Fig. 06. Ritratti fotografici di Minsa Craig e di Alberto Burri; Burri nel suo studio mentre sperimenta una *Combustione* [per gentile concessione Archivio Franco Grasso].

ci riporta invece alle differenze: dinamica una scena, statica l'altra; ricca di eventi l'una, astratta e sintetica l'altra; decisamente pop l'una, definitivamente informale l'altra.

Ma, al di là della testimonianza sullo spettacolo, di cui le tracce sono veramente esigue anche negli archivi del teatro veneziano, il giudizio di Sacripanti offre un altro spunto di riflessione: la sua è una critica al teatro contemporaneo, uno spunto di riflessione per la progettazione di nuovi spazi che possano adeguarsi alle necessità del repertorio contemporaneo, sfuggente, esplosivo, dilagante, incapace di essere contenuto in un palcoscenico tradizionale.

Burri invece, ospite in due grandi teatri storici italiani, accetta lo spazio tradizionale, non lo vive come una sofferenza, anzi:

“Non dipinta e neppure costruita, la scena di Burri [...] si spalancava su dimensioni inaspettate, si faceva tridimensionale ogniqualvolta la superficie non riceveva la luce dall'esterno, ma la ospitava nel suo stesso grembo per poi distribuirli negli spazi d'aria destinati al balletto. [...] La Scala, quintessenza del teatro all'italiana, con tutti i vincoli connessi a una struttura sim-

metrica che rischiava di vanificare in certe angolazioni la visione d'insieme della scena [...] si adattava magnificamente alle esigenze [...]. Burri [...] non temeva la distanza in cui veniva relegato il fondale che poteva incombere sui ballerini e apparire lontano agli spettatori [...]. I luoghi deputati a ospitare le opere dell'artista - dipinti, sculture, lavori teatrali - acquistano in Burri la funzione di una cornice ideale alla sua opera. [...] Burri disegnava una scena che si incastonava perfettamente in un determinato spazio" [Crespi Morbio 2002, pp. 18-19].

Il Teatro Continuo

Questo elemento della cornice, traslato da Burri nelle forme e nei significati, in un momento in cui l'arte contemporanea sembra generalmente riluttante a lasciarsi "incorniciare", è molto significativo e ha delle forti implicazioni sul progetto del *Teatro Continuo*.

Per descrivere il teatro, nulla di meglio che affidarsi alle parole dello stesso Burri, che nel 1972 accompagna gli schizzi del teatro (fig. 07), fra i pochi disegni peraltro chiarissimi, che fornirà a Macchi, con le seguenti parole:

"Caro Macchi, ecco il disegno per il 'teatro continuo'. La piattaforma in cemento, le quinte in ferro, colore naturale delle lamiere da un lato, dall'altro dipinte di bianco (il colore può

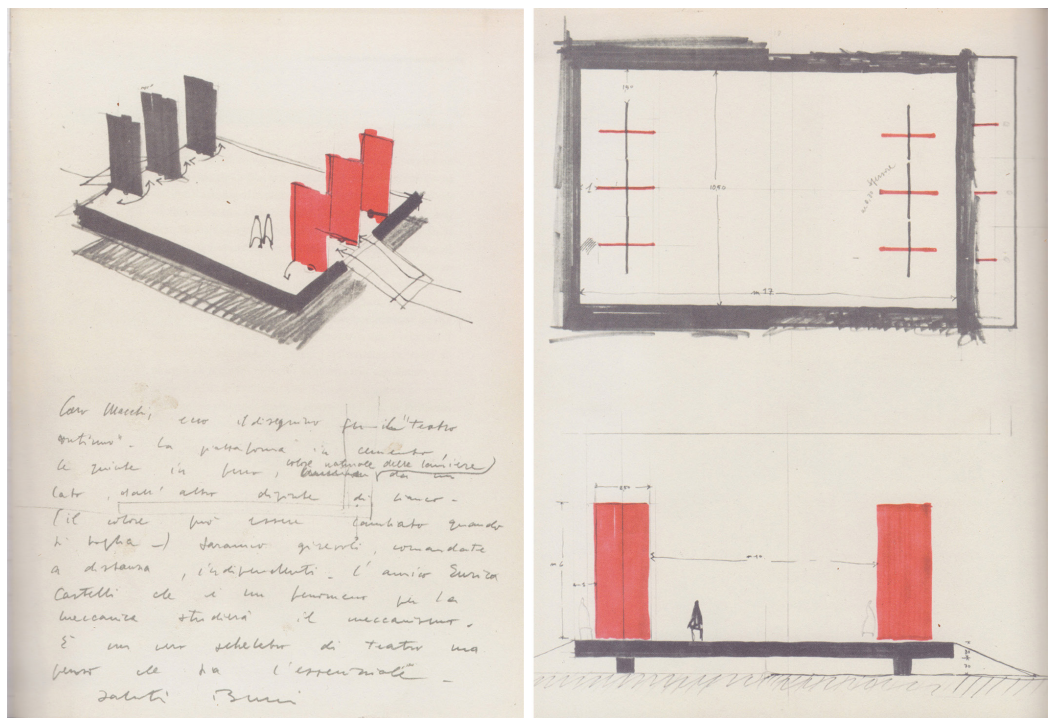


Fig. 07. I due fogli inviati da Burri a Macchi con gli schizzi del Teatro Continuo: schizzo assonometrico e lettera a Macchi; pianta e veduta laterale del teatro [per gentile concessione ©Archivio Fondazione "Alberto Burri", Città di Castello].

essere cambiato quando si voglia) saranno girevoli comandate a distanza, indipendenti. L'amico Enrico Castelli che è un fenomeno per la meccanica, studierà il meccanismo. È uno scheletro di teatro, ma penso che sia l'essenziale."

In effetti, difficile pensare a qualcosa di più essenziale: una semplice piattaforma di cemento, sospesa, come si evince dall'ombreggiatura del semplice, ma eloquentissimo disegno; sei periaci in ferro ai lati, alti sei metri, di cui tre ruotati per far vedere il colore del retro, in dialogo con gli alberi retrostanti del viale centrale del parco; due rampe inclinate laterali per l'accesso alla quota del palco. Macchi lo accolse entusiasta. Da uomo di teatro qual era, apprezzò quell'intervento ruvido, ma poco rumoroso, non eclatante, ma estremamente consapevole ed economico, aperto a tutte le interpretazioni, alla città, al pubblico e agli

attori, ma di fronte al quale ciascuno poteva scegliere se essere pubblico o attore, proprio perché "continuo" (fig. 08). In cosa consiste questa continuità: innanzi tutto "in una perfetta rispondenza tra forma, senso e fruizione [...] il Teatro è Continuo perché capace di accogliere nel tempo il desiderio di rappresentarsi, spontaneo e organizzato, di una città e di una società. È continuo esso stesso, e cangiante a seconda di ciò che vi si svolge; capace di persistere pur nella transitorietà delle azioni cui si presta; e in sintonia con il flusso della vita, con la sua transitorietà e con il suo incessante rigenerarsi" [Scardi 2015, pp. 36-37]. Si leggono in controluce le coeve esperienze di Scarpa (le piattaforme galleggianti di Castelvecchio) o di Albini (le incastonature in ferro). Aperto a tutti i generi (fig. 09), a tutte le modifiche, dall'ossido del tempo ai graffiti dei giovani, tutte possibili "evoluzioni" anzi in un certo senso considerate prevedibili da Burri, il teatro viene demolito nel 1989. Burri, che non risparmiò epiteti e invettive al cospetto dei politici di turno, giurò di non mettere mai più piede a Milano. Inizialmente avrebbe voluto ritirarlo e regalarlo ad Atene, patria del teatro occidentale, ma il progetto non ebbe seguito. Solo nel 2015, a cento anni dalla nascita del Maestro, Milano e la Triennale decidono di ripristinare il *Teatro Continuo* (fig. 10).

Epilogo: dallo scheletro di un teatro, alle ossa

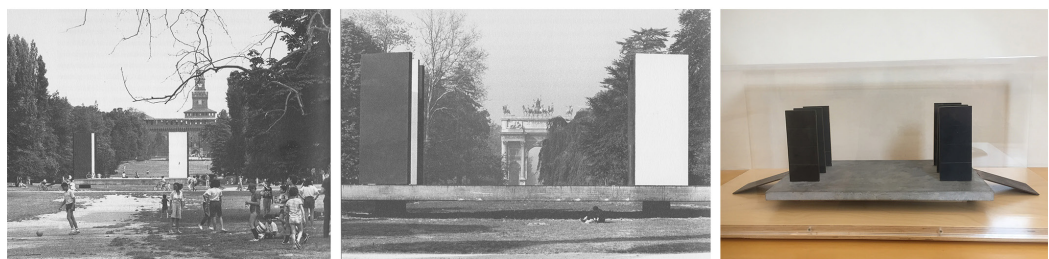
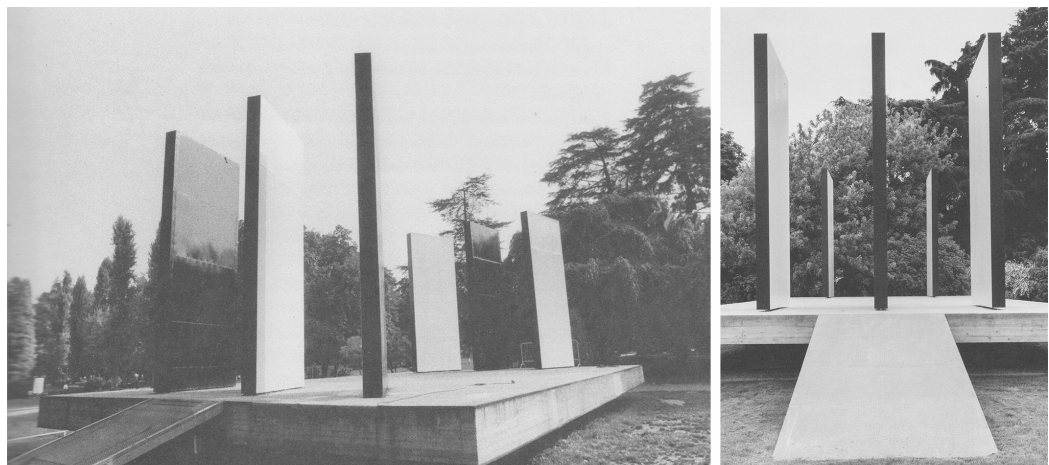
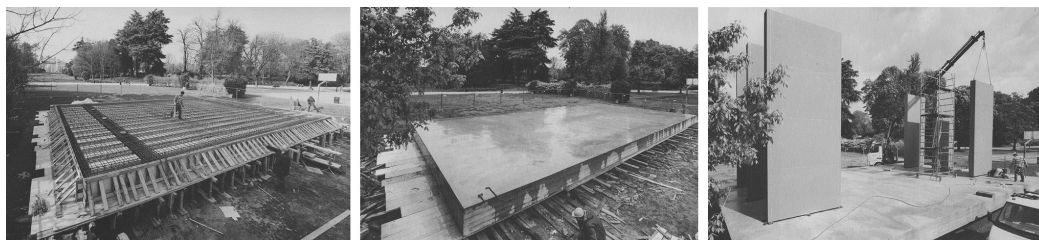


Fig. 08 . Alcune immagini del *Teatro Continuo* nel Parco Sempione, in cui si vedono la torre del Filarete del Castello Sforzesco e la Porta Vittoria [per gentile concessione ©Archivio Fondazione "Alberto Burri", Città di Castello]; immagine del modello custodito alla Fondazione Burri, Città di Castello [foto dell'Autore].



Fig. 09. Alcune immagini della ricostruzione del *Teatro Continuo*, 2015 [per gentile concessione ©Archivio Fondazione "Alberto Burri", Città di Castello].

Fig. 10. Alcune immagini durante il set di un docu-film sulla droga [per gentile concessione ©Archivio Fondazione "Alberto Burri", Città di Castello].



Quella del 1973 non fu l'ultima frequentazione a vario titolo di Burri con il teatro. Fra gli episodi più interessanti fu l'esperienza di Arcevia (fig. 12), in provincia di Ancona, progetto del 1975 coordinato da Ico Parisi, in cui erano coinvolti numerosi artisti. Burri vi partecipa con il progetto di un teatro, il cui modello, oggi custodito alla Fondazione di Palazzo Albizzini a Città di Castello, mostra le intenzioni dell'Artista: una sequenza di archi su una piattaforma. Una scultura, oppure, utilizzando i termini di una cultura classica sempre cara a Burri, un *theatrum*. A seguire, nel 1976, il canto del cigno: le scene e i costumi per il *Tristano e Isotta* per il Regio di Torino (fig. 11), ripreso anni dopo all'Opera di Roma. Una sequenza di plastiche nere e di cellotex che evocano alcune sintesi plastiche di Appia e il lirismo materico di Svoboda, come emerge dai bozzetti. Molta critica artistica annovera tra le opere che hanno a vedere con il teatro di Burri anche il *Grande Cretto* di Gibellina. In effetti l'installazione ha molto di scenografico, con le sue infinite prospettive liberate da qualsiasi intento funzionalista. Piace invece ricordare il rientro di Burri, ormai maturo, alla sua Arte, con un'opera esposta alla Rocca Paolina di Perugia: il *Grande Nero* del 1980 nella Sala delle Acque. Una grande lamiera nera, posta di taglio, in dialogo con la materia della rocca, evocatrice delle quinte del *Teatro Continuo*, in cui la parte superiore ruota lentamente, interrogando lo spettatore di passaggio sul senso del teatro, come una grande cornice della rappresentazione delle vicende umane (fig. 12).

Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento all'artista Franco Grasso, marito della danzatrice, coreografa e artista Anita Bucchi, nipote di Burri,



Fig. 11. *Tristano e Isotta*: quattro bozzetti di scena custoditi alla Fondazione Burri, Città di Castello [foto dell'Autore]. I modelli ripropongono anche la forma del boccascena del torinese Teatro Regio di Carlo Mollino.



Fig. 12. Nella prima riga: immagine del modello per il teatro di Arcevia, custodito alla Fondazione Burri, Città di Castello; due realizzazioni del progetto originario di Arcevia: il *Grande Ferro R* di fronte al Pala De Andrè di Ravenna (1990) e il *Teatro Scultura* alla Biennale di Venezia, 1984. Nella seconda riga: modello custodito alla Fondazione Burri, Città di Castello, e due immagini del Grande Nero alla Rocca Paolina di Perugia [foto dell'Autore].

che, trovatosi per anni a frequentare il Maestro, mi ha riportato molte inedite vicende private, utili a ricostruire gli interessi di Burri per il teatro. Egli ha inoltre messo a disposizione alcune immagini utili alla stesura del presente scritto. Un ulteriore ringraziamento va all'indirizzo dell'Archivio della Fondazione "Alberto Burri" di Città di Castello, che ha disinteressatamente acconsentito alla pubblicazione di molte immagini in proprio possesso.

Riferimenti bibliografici

- AA. VV. (1983). *Lo spazio, il luogo, l'ambito. Scenografie del Teatro alla Scala 1947-1983*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Ancona, V. (2021). Alberto Burri e la danza della materia. Lo spazio scenico di *Spirituals* per orchestra (1963) e *November Steps* (1973). In *Engramma*, n. 180. <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4173>. (Consultato il 4 novembre 2021).
- Brandi, C. (1963). *Burri*, Roma: Editalia.
- Calvesi, M. (1966). *Le due avanguardie. Dal futurismo alla Pop Art*, Milano: Lerici.
- Comune di Milano (1973). *Contatto Arte-Città* (catalogo della XV Triennale). Pollenza: La nuova Foglio Editrice.
- Craig, M. (1970), *Poems*, Citt. di Castello: Nemo.
- Craig, M. (1983), *Cut off the choke. Poems*. Roma: 2RC.
- Crespi Morbio, V. (2002). *Burri alla Scala*. Torino: Umberto Allemandi.
- Ohtake, N. (1993), *Creative Sources for the music of Tōru Takemitsu*, London: Scholar Press.
- Sacripanti, M. (1973). *Città di frontiera*. Roma: Bulzoni.
- Scardi, G. (2015). *Il Teatro Continuo di Alberto Burri*, Milano: Maurizio Corraini / La Triennale di Milano.
- Villa, E. (1981). *Alberto Burri. Teatri e scenografie* (catalogo della mostra, Pesaro, Teatro Rossini, Rossini Opera Festival, 10 settembre-30 novembre 1981). Pesaro: Comune di Pesaro.
- Zorzi, S. (2016). *Parola di Burri [1995]*, Milano: Electa.

Autore

Santi Centineo, DICAR, Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, Politecnico di Bari
santi.centineo@poliba.it

Per citare questo capitolo: Centineo Santi (2022). "Uno scheletro di teatro". L'esperienza teatrale di Alberto Burri e il Teatro Continuo/"A theatre skeleton". The theatrical experience of Alberto Burri and the Teatro Continuo. In Battini C., Bistagnino E. (a cura di). *Dialoghi. Visioni e visualità. Testimoniare Comunicare Sperimentare. Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Dialogues. Visions and visuality. Witnessing Communicating Experimenting. Proceedings of the 43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 2230-2249.



“A theatre skeleton”.

The theatrical experience of Alberto Burri and the *Teatro Continuo*

Santi Centineo

Abstract

In the revolutionary atmosphere that involves post-war art, contamination, experimentation and personal research give to the artists a new role, catalyst of new convergences that allow new points of view, with respect to the themes of formal transdisciplinarity. The international artist Alberto Burri participates independently and silently in this debate. In particular, his project for the Teatro Continuo (Milan, Parco Sempione, XV Triennale, 1973) and the very few drawings that instruct him, allow for methodological reflection.

Through the analysis of other works in which the Artist had approached (or will approach) the theater, and the comparison with other important names recurring in his life, the paper opens some questions on the role of art and the arts, especially the theater, as a sensitive interpreter of the transience of contemporary life. This coincidence of intent justifies in Burri the fact that the theatre, understood as a building, can be, even more than a form of staging, a work of art.

Keywords

Alberto Burri, Teatro Continuo, experimental theatre, theatrical space

Topic

Visualizing



Alberto Burri's *Teatro Continuo* [by courtesy ©Archivio Fondazione "Alberto Burri", Città di Castello].

“...
 ἔκεῖσε ὅποι οἶδε εὐτράπελοι παραστάδες,
 αὐτάγγελτα σιδηρόδητα πέλωρα
 ἐν τῷ ἀνέμῳ ὡς ἀντήλιοι δαίμονες αὐλίζονται,
 τῶν ἀπεύθων ἠχῶν ἰλιγγοὶ
 ...”

[And there the swirling revolving wings,
 carrying with themselves the secret message,
 enormous terrifying forms of iron nailed in the wind
 stand free, like demons facing the sun]

[Emilio Villa, poesia senza titolo, 1981].

Introduction

Alberto Burri and the XV Triennale di Milano

In 1972, Giulio Macchi, curator of the *Contatto Arte-Città* section of the XV Triennale di Milano (1973), invited some artists from the international scene to design some installations for the Sempione Park of the city. The edition of 1973, which began two years later than the one of 1968, had seen alternating occupations, controversies and judicial events. With the exception of Friedensreich Hundertwasser (*The Tenant Tree*, intervention spread in Via Manzoni) and Umberto Bignardi (*Implicor*, visual tunnel in the Palazzo dell'Arte), masterworks by (fig. 01) Corrado Cagli (*Variante cinematografica*), Corneille (*Libro all'aperto*), Gino Marotta (*Artificial Eden*), Sebastian Matta (*Autoapocalisse*), Antonio Paradiso (*Storia della terra*), Alfredo Pizzo Greco (*Musical labyrinth*), were exhibited. All these interventions were later removed or withdrawn by the authors. There are still four works (fig. 02), *Accumulazione musicale e seduta* by Arman, *Fontana Bagni Misteriosi* by Gorgio De Chirico, *Chiosco scultura* by Giorgio Amelio Roccamonte and *Teatro Continuo* by Alberto Burri, demolished in 1989 and rebuilt in 2015. When Alberto Burri (1915-1995) took part in the Triennale, he was almost a seventy-year-old artist, by now internationally renowned. He is about to inaugurate the great season of *Cretti* and *Cellotex*, but he has already experimented with the series of all the other material techniques that have made him famous: *Muffe*, *Gobbi*, *Catrami*, *Lamiere*, *Combustioni*, *Sacchi*. Burri's art, which is part of that large container a-stylistic that is the Informal, has always stood out for its extraordinary ambiguity between the plan of the work, renounced any

Fig. 01. Four works of the XV Triennale, now destroyed: Sebastian Matta's *Autoapocalisse*, Alfredo Pizzo Greco's *Musical labyrinth*, Gino Marotta's *Artificial Eden*, Friedensreich Hundertwasser's *The tenant tree* [source: Comune di Milano (1973), pp. 13-15].



Fig. 02. The four still existing works of the XV Triennale: *Fontana Bagni Misteriosi* by Gorgio De Chirico, *Chiosco scultura* by Giorgio Amelio Roccamonte, *Accumulazione musicale e seduta* by Arman and the *Teatro Continuo* by Alberto Burri [source: Comune di Milano (1973), pp. 14, 16-18].



descriptivism and therefore with an extremely two-dimensional vocation, and the evocation of matter: the weaves of *Sacchi*, the oxides, the cuts and welds of the *Lamiere*, the burns of the *Combustioni*, the cracks of the *Cretti* [Brandi 1963]. All signs planned, but also entrusted to some extent to the unpredictability of the behavior of matter. Precisely for this characteristic His relationship with the theatre so far is marked by a few but incisive incursions from set designer and costume designer; two of them for ballet and one for prose.

He does not particularly like theater. He will have to say in an interview: "I don't like theater so much. The modern theater, then, I do not like at all: it is all a stretch, it grazes the ridiculous. [...] I like music more than opera itself, I like acting" [Zorzi 2016, p. 63].

In the dance, Burri will surely find a form of show more suited to him. In the meantime, ballet certainly requires, from a purely functional point of view, a minimal, two-dimensional, scenography, in order to leave the wider space of movement to the dancers. Secondly, the pictorial scene, which therefore tends to become a fixed image, assures a worthy counterweight to the dancers' movement. But it will also be in good part the sentimental union of a lifetime, with the dancer and choreographer Minsa Craig, to make Burri passionate about dance, especially contemporary one, so involved dramaturgically by the sense of space, gravity and gesture. Moreover, the lyricism of the dancer, and at the same time his dynamism, express the analogous tension of the matter; all semantic transductions of the two entities, space and time, that have always tormented him in his artistic creations.

The first creations for the theater

There are basically three scenic occasions for Burri before the experience of the *Teatro Continuo* [Villa 1983].

On 14 December 1963, the ballet *Spirituals* for orchestra debuted at La Scala in Milan (fig. 03), with music composed by the American composer Morton Gould, directed by Armando Gatto, choreographed by Mario Pistoni, who was also an interpreter. With a solid classical background, Pistoni was approaching contemporary dance in those years. The costumes of the twenty-three dancers were embroidered black mesh tights and the choreographies by Pistoni alternated lyrical moments with punctuated gestures. In the music, there were more melodic or triumphal moments with other angular and rhythmic, as well as the scene by Burri was a large backdrop, a single assembly of pierced and combusted wood that, depending on the lighting, acquired body and thickness, sometimes even a certain drama. From the two large holes, a red and a black backdrop could be seen. The ballet had great success and was repeated for years, until 1976.

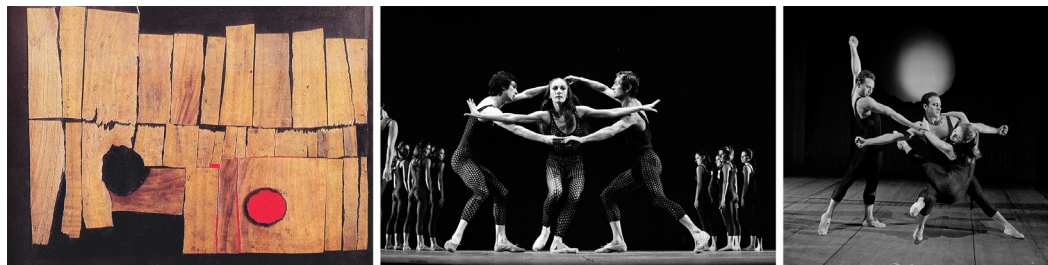


Fig. 03. *Spirituals* for orchestra: sketch of scene [source: AA. VV. (1983), p. 110, where the sketch was published upside down]; two photos of scene [source: Ancona (2021)].

The second encounter with the theater takes place for Burri in 1969, with *L'avventura di un povero cristiano*, by Ignazio Silone, directed by Valerio Zurlini, San Miniato al Tedesco, Pisa, with a young Giancarlo Giannini as actor, whose traces remain in the sketches and photos of the scene (fig. 04): here Burri resorts to the technique of sacks that figuratively matches with the poetics of medieval asceticism, expressed by the humble Franciscan habit. The great backdrops are three large two-dimensional paintings: the first, once again evocative

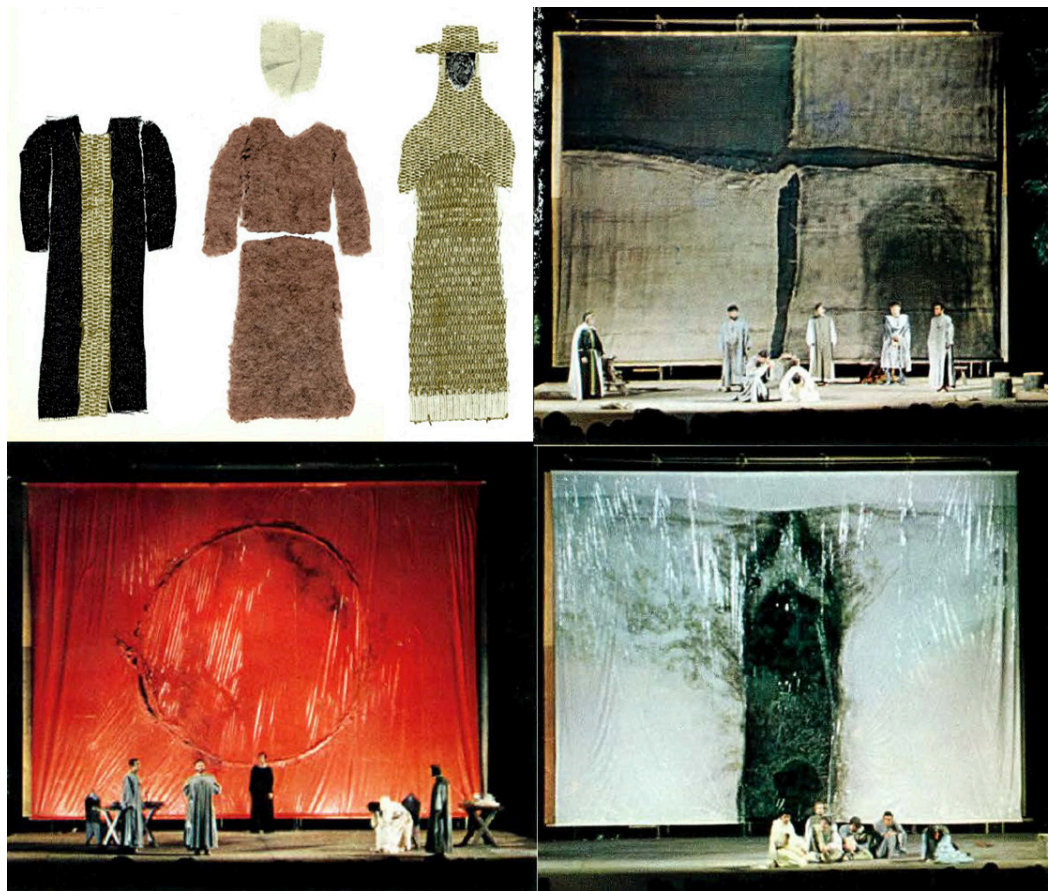


Fig. 04. *L'avventura di un povero cristiano*: sketches of the costumes, three photos of scene [source: Ancona (2021)].

of the Franciscan hermitage, is a large sack cut and sewn, the second, expression of an opulent and corrupt Church, a large red Combustione, the third a burnt *Bianco*, to create a strong contrast between the glow of light and a threatening shadow. In 1972 it was the turn of the ballet *November steps*, with music by Tōru Takemitsu [Ohtake 1993], for the Teatro dell'Opera in Rome (fig. 05). Choreographer was Minsa Craig, wife of Burri. The two had met in 1954, when Minsa, twenty-six, was in Rome on tour with the company of Martha Graham, of whom she was a pupil. They met in the laboratory in Via Nera, while Burri experimented with the blowtorch on plastics (fig. 06).

November steps is in fact the second collaboration between the two, as Burri had engraved the graphics for Minsa's first book of poetry, *Poems*, in 1970 [Craig 1970]. A third collaboration will be in 1983 another book of poems, *Cut off the choke*. The scene was on video. With a medium not too evolved then, Burri, not to intercept the shadow of the dancers, divided the projection in a mosaic of six parts that acted simultaneously, while progressively on the backdrop, the black plot of a *Cretto* appeared, of which remains the sketch as evidence. We need to take a step back. Burri's ateliers were always visited by many artists. Just a year before the meeting with Minsa, Burri's studio was visited by a 28-year-old Robert Rauschenberg, in 1953 in Italy, following Cy Twombly, a college friend and winner of a scholarship from the Virginia Museum of Fine Arts to travel in Europe.

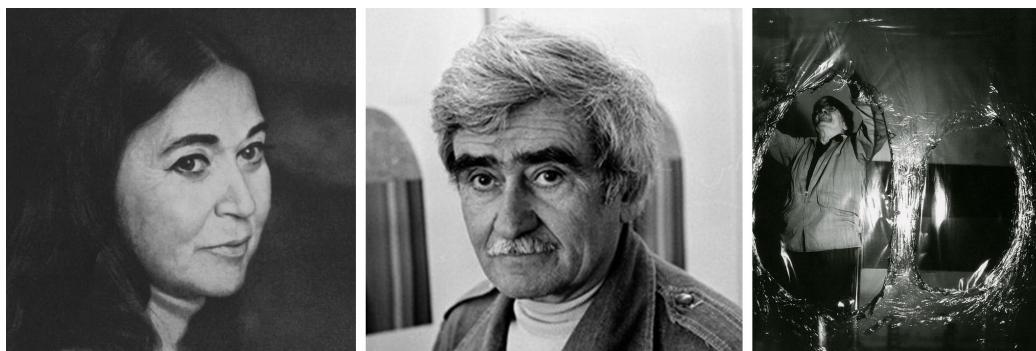
The meeting was not the best. Burri was still carrying open wounds for the American imprisonment and Rauschenberg was certainly not an affable man. Two days later, Rauschenberg came back to the studio, giving to Burri a can of sand with a dead fly. It is the beginning of a series of coincidences. In 1964 Rauschenberg, now successful, won the Venice Biennale. His show was scheduled at La Fenice, a triptych of ballets with music by John Cage, Morton Feldman and Toshi Ichiyamagi, directed by the same Cage, musician who attended for over ten years together with Twombly. The scenes, of which little documentation re-

Fig. 05. November steps: scene photo, sketch of the Cretto, photo of the revival of the ballet at the Guggenheim in New York, in which the Cretto was projected on the floor [source: Ancona (2021)].



mains, included material objects on the scene, which somehow recall the contemporary scenes of Burri for *Spirituals*, but above all, the general conception offers many analogies. Surely Rauschenberg's show was definitely more daring: on the other hand, the territory of Biennale was made up of avant-gardes, of provocations, if it is true, as the chronicles say, that Rauschenberg scandalized and even divided the Italian avant-garde (which perhaps was not so much in the vanguard).

Fig. 06. Photographic portraits of Minsa Craig and Alberto Burri; Burri in his studio while experimenting with a *Combustione* [by courtesy Archivio Franco Grasso].



Maurizio Sacripanti attended the show, referring: "Once inside, a heretical music welcomed us, mixed, prehensile and rejecting, then it was a new spectacle: no longer the scene with fixed objects but a 'no-scene' organized with mobile objects and a language resulting only from the modularity of moving planes, painted bodies of dancers, treadmills [...] the show demanded unlimited gestures but the proscenium prevented that scene and audience could be mix each other" [Sacripanti 1973, p. 22]. After the obvious formal analogies between Burri and Rauschenberg, the judgment of the Roman architect brings us back to the differences: dynamic one scene, static the other; rich in events one, abstract and synthetic the other; decidedly pop the one, definitely informal the other.

But, beyond the testimony on the show, whose traces are really meager even in the archives of the Venetian theater, the judgment of Sacripanti offers an interesting topic: his is a critique of contemporary theater, a starting point for the design of new spaces that can adapt to the needs of contemporary repertoire, elusive, explosive, rampant, unable to be contained in a traditional stage.

Burri, instead, guest in two great historical Italian theaters, accepts the traditional space, does not live it as a suffering, indeed:

"Not painted or even built, the scene of Burri [...] opened on unexpected dimensions, it became three-dimensional whenever the surface did not receive light from outside, but he housed it in his own lap and then distributed it in the air spaces intended for ballet. [...] La Scala, quintessential Italian-style theatre, with all the constraints connected to a symmetrical structure that risked nullifying in certain angles the overall vision of the scene [...]"

beautifully adapted to the needs [...]. Burri [...] was not afraid of the distance in which the backdrop could loom over the dancers and appear far away to the spectators [...]. The places assigned to host the artist's works - paintings, sculptures, theatrical works - acquire in Burri the function of an ideal setting for his work. [...] Burri drew a scene that fit perfectly into a certain space" [Crespi Morbio 2002, pp. 18-19].

The *Teatro Continuo*

This element of the frame, translated by Burri into the forms and meanings, at a time when contemporary art generally seems reluctant to be "framed", is very significant and has strong implications on the project of the *Teatro Continuo*.

To describe the theater, nothing better than to rely on the words of Burri himself, who in 1972 accompanied the sketch of the theater (fig. 07), one of the few drawings, however clear, that will provide Macchi, with the following words:

"Dear Macchi, here is the drawing for the 'continuous theatre'. The concrete platform, the iron wings, the natural color of the sheets on one side, the other painted white (the color can be changed when you want) will be rotated remotely, independently. My friend

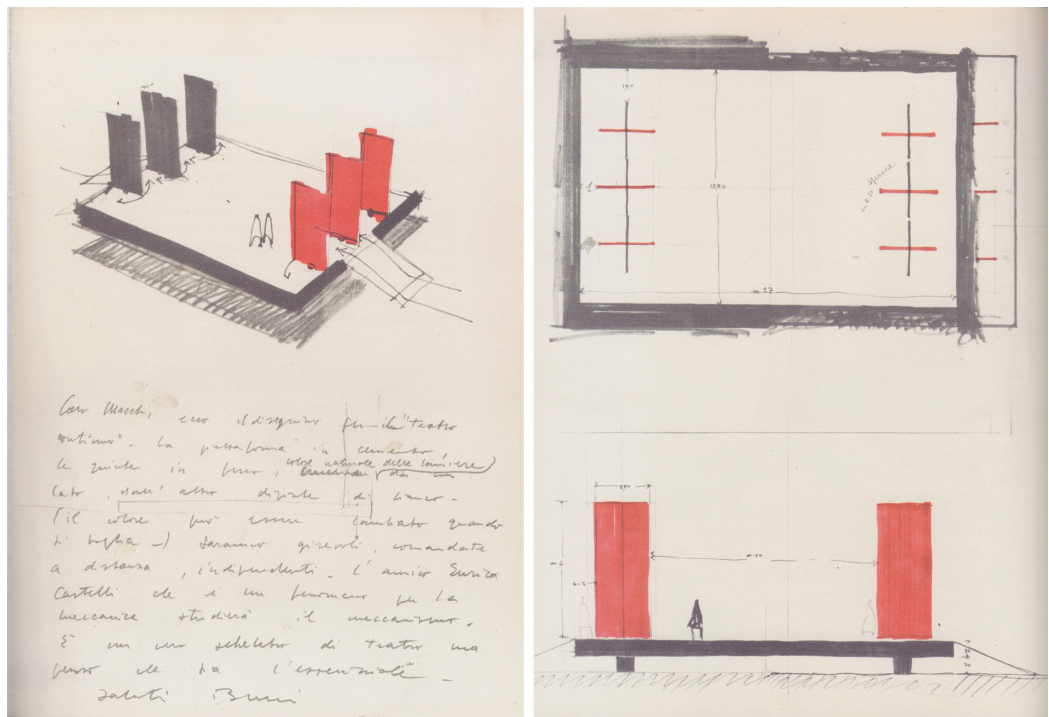


Fig. 07. The two sheets sent by Burri to Macchi with the sketches of the *Teatro Continuo*: axonometric sketch and letter to Macchi; plan and side view of the theatre [by courtesy ©Archivio Fondazione "Alberto Burri", Città di Castello].

Enrico Castelli, who is a mechanical phenomenon, will study the mechanism. It's a theatre skeleton, but I think it's the essential."

In fact, it is difficult to think of something more essential: a simple concrete platform, suspended, as can be seen from the shading of the simple, but very eloquent design; six iron periacti on the sides, six meters high, three of which rotated to show the color of the back, in dialogue with the trees behind the central avenue of the park; two lateral inclined ramps for access to the altitude of the stage. Macchi welcomed him enthusiastically. As a man of the theatre, he appreciated that rough intervention, but not noisy, not striking, but extremely conscious and economic, open to all interpretations, to the city, to the public and to the actors, but in front of which everyone could choose whether to be public or

actor; precisely because “continuous” (fig. 08). What this continuity consists of: first of all “in a perfect correspondence between form, meaning and fruition [...] the Theatre is ‘Continuo’ because it is able to welcome in time the desire to represent itself, spontaneous and organized, of a city and a society. It is continuous itself, and changing according to what takes place there; capable of persisting even in the transience of the actions it lends itself to; and in tune with the flow of life, with its transience and its incessant regeneration” [Scardi 2015, pp. 36-37].

The contemporary experiences of Scarpa (the floating platforms of Castelvechio) or Albini (the iron settings) can be read in transparency. Open to all genres (fig. 09), to all changes, from the oxide of time to the graffiti of young people, all possible “evolutions” indeed considered predictable by Burri, the theater was demolished in 1989.

Burri, who spared no epithets and invective against the politicians on duty, vowed never to set foot in Milan again. Initially he wanted to withdraw it and give it to Athens, home of the Western theater, but the project was not followed. Only in 2015, a hundred years after the birth of the Maestro, Milan and Triennale decided to restore the *Teatro Continuo* (fig. 10).

Epilogue: from the skeleton of a theatre to the bones

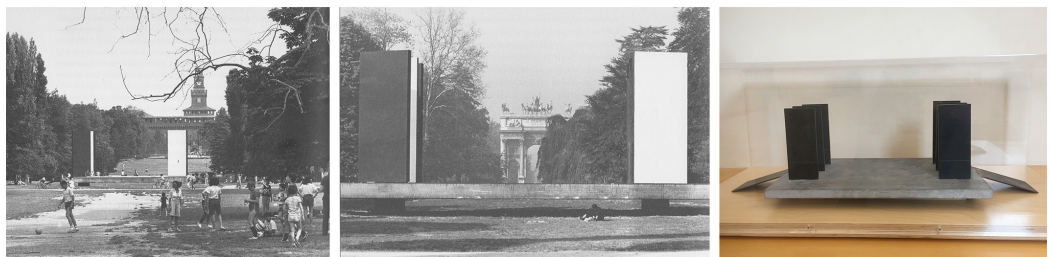
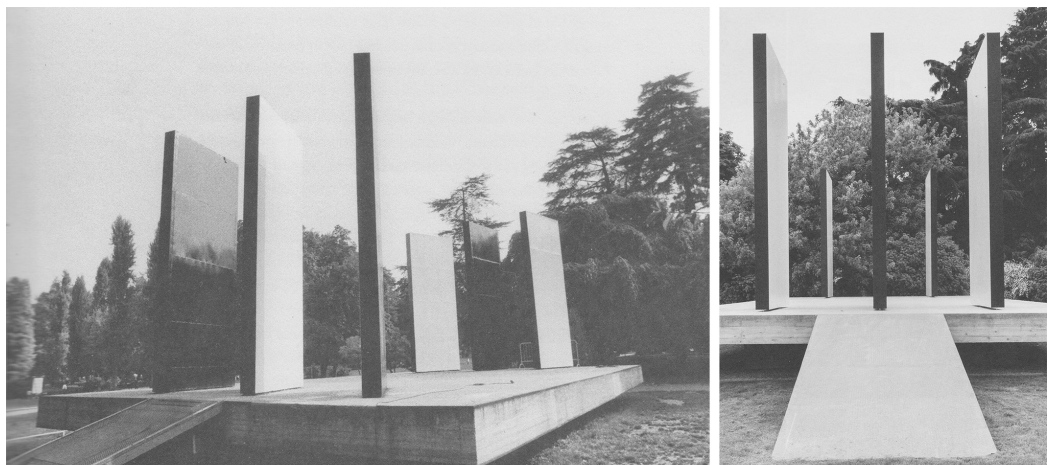
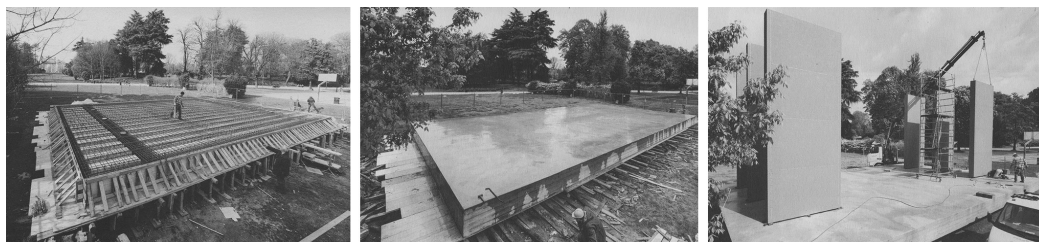


Fig. 08. Some images of the *Teatro Continuo* in the Parco Sempione (Filarete tower of the Sforzesco Castle and the Porta Vittoria can be seen in the backdrop) [by courtesy ©Archivio Fondazione “Alberto Burri”, Città di Castello]; image of the maquette (Fondazione Burri, Città di Castello) [photo by the Author].



Fig. 09. Some images of *Teatro Continuo* during the set of a docu-movie about drugs [by courtesy ©Archivio Fondazione “Alberto Burri”, Città di Castello].

Fig. 10. Some images of the reconstruction of Teatro Continuo (2015) [source: Scardi (2015), pp. 15, 18 e 19].



That of 1973 was not Burri's last presence in the theatre.

Among the most interesting episodes was the experience of Arcevia (fig. 12), in the province of Ancona, a 1975 project coordinated by Ico Parisi, in which many artists were involved. Burri participates with the project of a theater, whose model, now kept at the Palazzo Albizzini Foundation in Città di Castello, shows the artist's intentions: a sequence of arches on a platform. A sculpture, or, using the terms of a classical culture always dear to Burri, a *theatrum*. Following, in 1976, his swan song: the scenes and costumes for Wagner's *Tristano e Isotta* for the Regio of Turin (fig. 11), also performed years later at the Rome Opera. A sequence of black plastics and cellotex that evoke some plastic syntheses of Appia and the lyricism of Svoboda, as emerges from the sketches. Many art critics include among the works that have to see with the theater of Burri also *Gibellina Great Cretto*. In fact, the installation is very scenographic, with its infinite perspectives freed from any functionalist intent. We like to remember the return of Burri, now mature, to his Art, with a work on display at the Rocca Paolina in Perugia: the *Grande Nero* of 1980 in the Sala delle Acque. A large black sheet, cut, in dialogue with the matter of the rock, evoking the scenes of the *Teatro Continuo*, in which the top rotates slowly, questioning the passing spectator on the sense of the theater, as a great frame of the representation of human events (fig. 12).

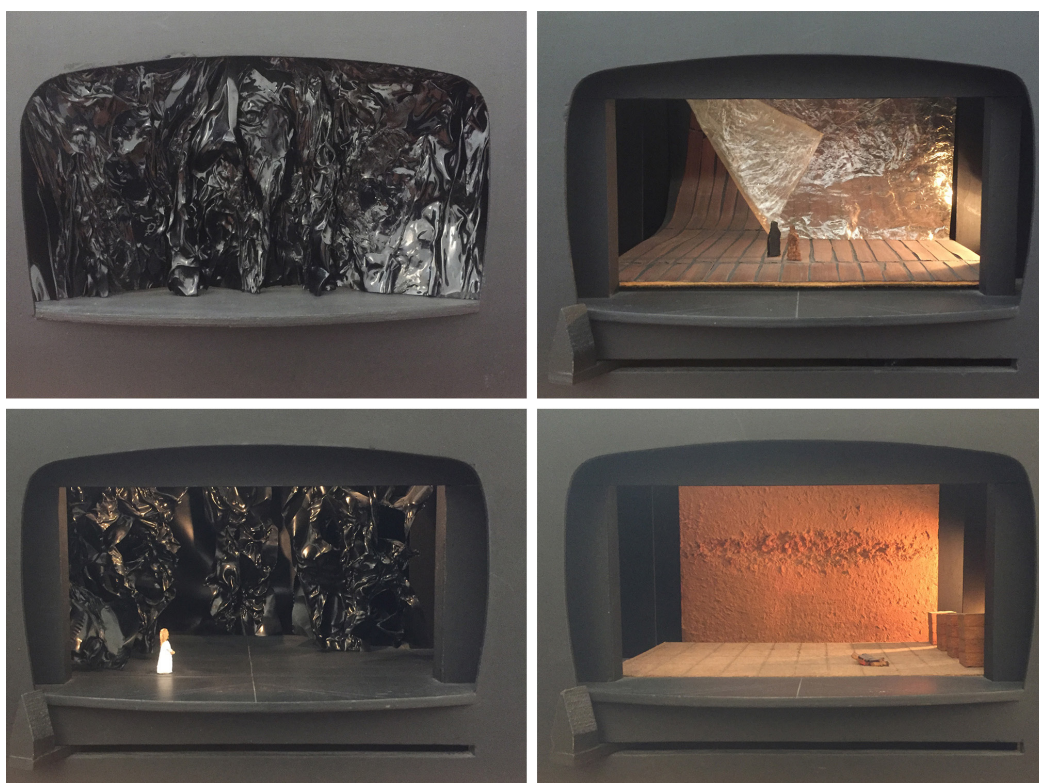


Fig. 11. *Tristano e Isotta*: four maquettes of scene (Fondazione Burri, Città di Castello). The models reproduce the shape of the proscenium of Turin Teatro Regio by Carlo Mollino [photo by the Author].

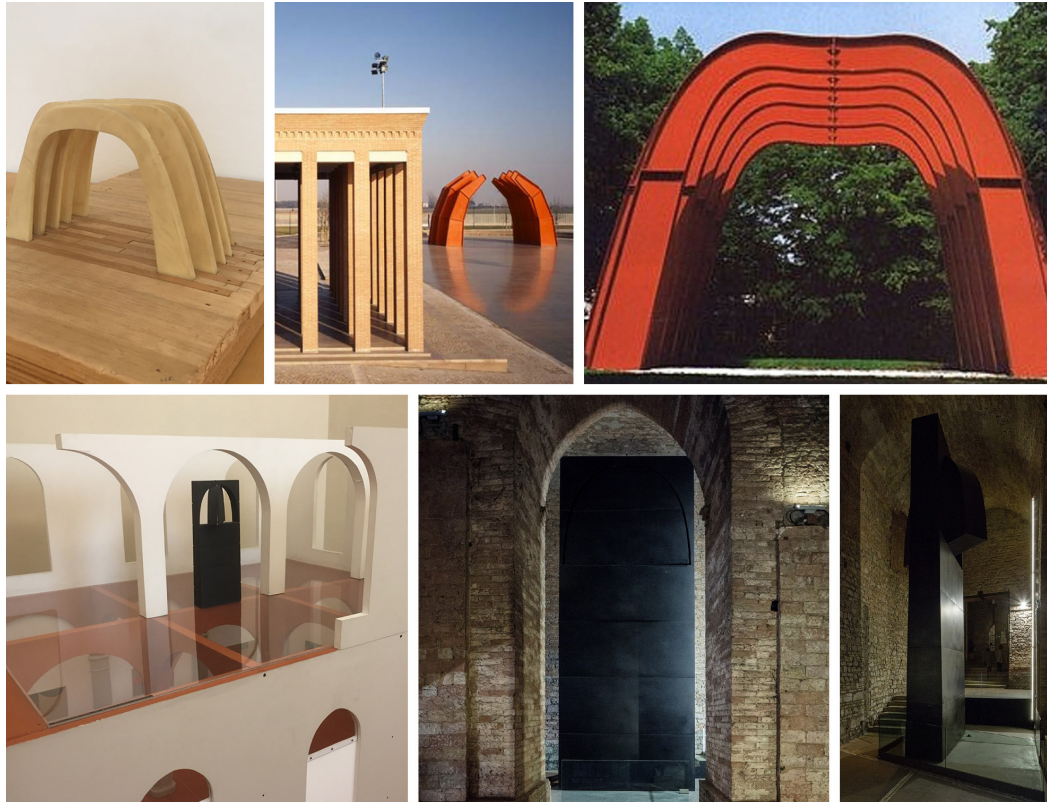


Fig. 12. In the first line: image of the model for the theater of Arcevia (Fondazione Burri, Città di Castello). Two realizations of the original project of Arcevia: the *Grande Ferro R* in front of the Pala De Andrè in Ravenna (1990) and the *Teatro Sculturo* at the Venice Biennale (1984). In the second line: maquette (Fondazione Burri, Città di Castello) and two images of the *Grande Nero* at the Rocca Paolina in Perugia [photo by the Author].

Acknowledgments

A heartfelt thanks to the artist Franco Grasso, husband of the dancer, choreographer and artist Anita Bucchi, nephew of Burri. During several years, he attended the Master, referring many new private events, useful to reconstruct Burri's interests for the theater. He has also kindly provided some images, useful for this paper. Further thanks, to the Archive of the Foundation "Alberto Burri" of Città di Castello, which has generously consented to the publication of many images in its possession.

References

- AA. VV. (1983). *Lo spazio, il luogo, l'ambito. Scenografie del Teatro alla Scala 1947-1983*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Ancona, V. (2021). Alberto Burri e la danza della materia. Lo spazio scenico di *Spirituals* per orchestra (1963) e *November Steps* (1973). In *Engramma*, n. 180. <http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4173>. (Consultato il 4 novembre 2021).
- Brandi, C. (1963). *Burri*, Roma: Editalia.
- Calvesi, M. (1966). *Le due avanguardie. Dal futurismo alla Pop Art*, Milano: Lerici.
- Comune di Milano (1973). *Contatto Arte-Città* (catalogo della XV Triennale). Pollenza: La nuova Foglio Editrice.
- Craig, M. (1970), *Poems*, Citt. di Castello: Nemo.
- Craig, M. (1983), *Cut off the choke. Poems*. Roma: 2RC.
- Crespi Morbio, V. (2002). *Burri alla Scala*. Torino: Umberto Allemandi.
- Ohtake, N. (1993), *Creative Sources for the music of Tōru Takemitsu*, London: Scholar Press.
- Sacripanti, M. (1973). *Città di frontiera*. Roma: Bulzoni.
- Scardi, G. (2015). *Il Teatro Continuo di Alberto Burri*, Milano: Maurizio Corraini / La Triennale di Milano.
- Villa, E. (1981). *Alberto Burri. Teatri e scenografie* (catalogo della mostra, Pesaro, Teatro Rossini, Rossini Opera Festival, 10 settembre-30 novembre 1981). Pesaro: Comune di Pesaro.
- Zorzi, S. (2016). *Parola di Burri [1995]*, Milano: Electa.

Author

Santi Centineo, DICAR, Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, Politecnico di Bari
santi.centineo@poliba.it

To cite this chapter: Centineo Santi (2022). "Uno scheletro di teatro". L'esperienza teatrale di Alberto Burri e il Teatro Continuo/"A theatre skeleton". The theatrical experience of Alberto Burri and the Teatro Continuo. In Battini C., Bistagnino E. (a cura di). *Dialoghi. Visioni e visualità. Testimoniare Comunicare Sperimentare. Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Dialogues. Visions and visuality. Witnessing Communicating Experimenting. Proceedings of the 43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 2230-2249.