

ALBERTO BURRI Reloaded

07.10.2022

21.01.2023

Il ritorno dell'opera *Nero con punti* di **Alberto Burri**, la storia del suo restauro, l'analisi del suo messaggio, delle sue visioni.

a cura di **Ilaria Bignotti**
e con restauro di **Muriel Vervat**

In collaborazione con
TornabuoniArte



CUBO
Condividere Cultura

Alberto Burri Reloaded

Il ritorno dell'opera *Nero con punti*

The Nero con punti [Black with stitches]
artwork return

a cura di/edited by **Ilaria Bignotti**

con restauro di/restoration by **Muriel Vervat**

07.10.2022 - 21.01.2023

In collaborazione con/in collaboration with

TornabuoniArte



CUBO
Condividere Cultura

Alberto Burri

Il Fenomeno del Nero

The Phenomenon of Black

Premessa: il Nero, in luce

Un varco attraversa l'intera lunghezza del dipinto di forma rettangolare e di grandi dimensioni, completamente nero, solcandone il centro, dal basso all'alto, tra sponde di colore anch'esso nero, l'una dall'altra distinte eppure unite da una corda che, zigzagante, si inerpica e stringe la ferita.

Nelle due campiture che ai lati verificano la tenuta degli argini, sono piccoli e grandi crateri, lievi increspature della tela, addensamenti e avvallamenti di materia: come se l'artista avesse sperimentato sulla pelle dell'opera la tenuta – e la perdita – dell'energia contundente del tempo che scorre, della mano che stringe e abbandona, del contenuto che quel telo, grezzo, ricucito, steso e rivestito di pittura bituminosa, aveva sino a poco prima custodito, trasportato, offerto. Un'opera sudario, un'opera scenario, un'opera icona: è il maestro, urlante *Nero con punti* di Alberto Burri.

Un capolavoro datato 1958

Un'opera capitale che dopo due anni di attento lavoro di analisi, ricerca, restauro, pulitura e protezione, torna a splendere quale fiore all'occhiello delle Collezioni del Patrimonio del Gruppo Unipol. Come se l'opera fosse uscita da una caverna platonica, ombra fertile di possibili altre immagini, azioni, gesti, incontri.

Un tornare alla luce di un fenomeno chiave della grande pittura italiana del XX secolo: un ritorno che a sua volta pone in luce una complessità di temi e riflessioni, domande e proposte ancora da svilupparsi, nella loro attualità e potenzialità.

Il Museo d'impresa del Gruppo Unipol CUBO, d'altra parte, da sempre così intende qualsiasi progetto inerente il proprio patrimonio, si tratti d'un solo dipinto, come in questo caso, o di una mostra o di una pubblicazione antologica – come era accaduto prima con *Tracce di identità dell'arte italiana*, a cura di Christian Caliandro¹, poi con una mostra alla quale a breve tornerò, *TAKE CARE*, da me curata: ogni mostra come un laboratorio aperto all'incontro di saperi e persone, un luogo osmotico, tavolo di lavoro e di senso che deve poter accogliere, in modo generativo e interdisciplinare, il pensiero e l'azione della comunità per la quale essa stessa è stata ideata.

¹ Christian Caliandro, *Tracce di identità dell'arte italiana. Opere dal patrimonio del Gruppo Unipol*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale 2016.

Introduction: Black, in light

A completely black rift crosses the entire length of the large, rectangular painting, furrowing its centre from bottom to top, between sides that are also black, distinct from each other yet united by a zigzagging rope that climbs to close the wound.

Smaller and larger craters lie in the two backgrounds cementing the hold on the sides, slight ripples in the canvas, thickenings and hollows of matter: as if the artist had experienced the tightness – and loss – of the blunt energy of time passing on his skin, of the hand that clenches and abandons, of the content which that rough, re-sewn canvas, stretched and covered with bituminous paint, had guarded, transported and offered until a short time before.

A shroud work, one of scenery, an iconic work: it is the majestic, screaming *Nero con punti* [Black with stitches] by Alberto Burri.

A masterpiece from 1958

A capital work which, after two years of careful analysis, research, restoration, cleaning and protection, returns to shine as the jewel in the crown of the Unipol Group's Artistic Heritage.

As if the work had emerged from a Platonic cave, a fertile shadow of possible other images, actions, gestures, encounters.

A return to the light of a key phenomenon of great 20th-century Italian painting: a return that on its part highlights a complexity of themes and reflections, questions and proposals whose topicality and potential are still to be developed. On the other hand, the Unipol Group's Corporate Museum CUBO has always understood the meaning of any project concerning its heritage in this way, whether it be a single painting as in this case, or an anthological exhibition or publication – as was the case first with *Tracce di identità dell'arte italiana* [Traces of identity in Italian art], curated by Christian Caliandro¹, then with an exhibition I curated and to which I will return shortly, *TAKE CARE*. Each exhibition is viewed as a workshop open to the meeting of knowledge and people, an osmotic place, a work table, one of meaning that must be able to accommodate the thoughts and actions of the community for which it was conceived, in a generative and interdisciplinary manner.

¹ Christian Caliandro, *Tracce di identità dell'arte italiana* [Traces of identity in Italian art.] Works from the Unipol Group Heritage, Cinisello Balsamo (Milan), Silvana Editoriale 2016.

Oggi, poter lavorare concettualmente e criticamente all'opera *Nero con punti* di Alberto Burri è non solo per chi scrive un momento di riflessione e di crescita, ma anche per chi potrà fruirne, leggendone l'intera storia e attraversandone, grazie agli straordinari materiali narrativi e filmici prodotti da CUBO per l'occasione, tutti i passaggi di cui l'opera stessa è stata detonatore.

Ma per chi scrive, pensare e guardare il *Nero con punti* è, innanzitutto, ricucire una mancanza: quando, nel 2019, ero stata incaricata di curare la citata mostra *TAKE CARE*, dedicata alle opere di arte moderna e contemporanea, sino a quelle prodotte dalle generazioni attuali che sono al centro delle indagini e delle acquisizioni di CUBO, il *Nero con punti* di Burri non c'era: era appena partito per la città di Firenze, per essere sottoposto alle cure della restauratrice Muriel Vervat in collaborazione con l'Area ricerche per il restauro afferente al Consiglio Nazionale delle Ricerche CNR di Firenze. Non è il mio compito descrivere qui in cosa siano consistite queste indagini e azioni di restauro, dato che tali analisi sono affidate alla penna di chi le ha pazientemente condotte per mesi e mesi, capitanando una squadra di delicati e appassionati restauratori e scienziati di una professione oggi quanto mai fondamentale.

Ma mi preme evidenziare, in *incipit* di testo, che tanto quella mostra da me allestita nel 2019 a Milano e a Bologna, quanto il viaggio che il grande *Nero con punti* aveva appena iniziato a compiere, lacerato dalle incurie e dalle superfetazioni di interventi non corretti né all'avanguardia come quelli cui è stato finalmente sottoposto, parlavano e anzi erano rivolti al concetto di cura: "un messaggio perentorio e senza esitazione [...] che] suggerisce anche di riflettere sulla valenza sociale e culturale della parola stessa, mettendola in stretta relazione con i valori alla base del Museo di Impresa CUBO: museo per il quale la raccolta e l'incremento di opere d'arte rappresentative della ricerca internazionale e italiana, lo sviluppo di percorsi espositivi e culturali, la proposta didattica rivolta al pubblico di tutte le età sono aspetti fondamentali di una strategia di condivisione, collegamento e legame tra le persone, nel rispetto delle loro singolarità caratterizzanti e al contempo nel riconoscimento della loro potenzialità collettiva e della loro valenza di comunità sociale", scrivevo nel contributo critico in catalogo².

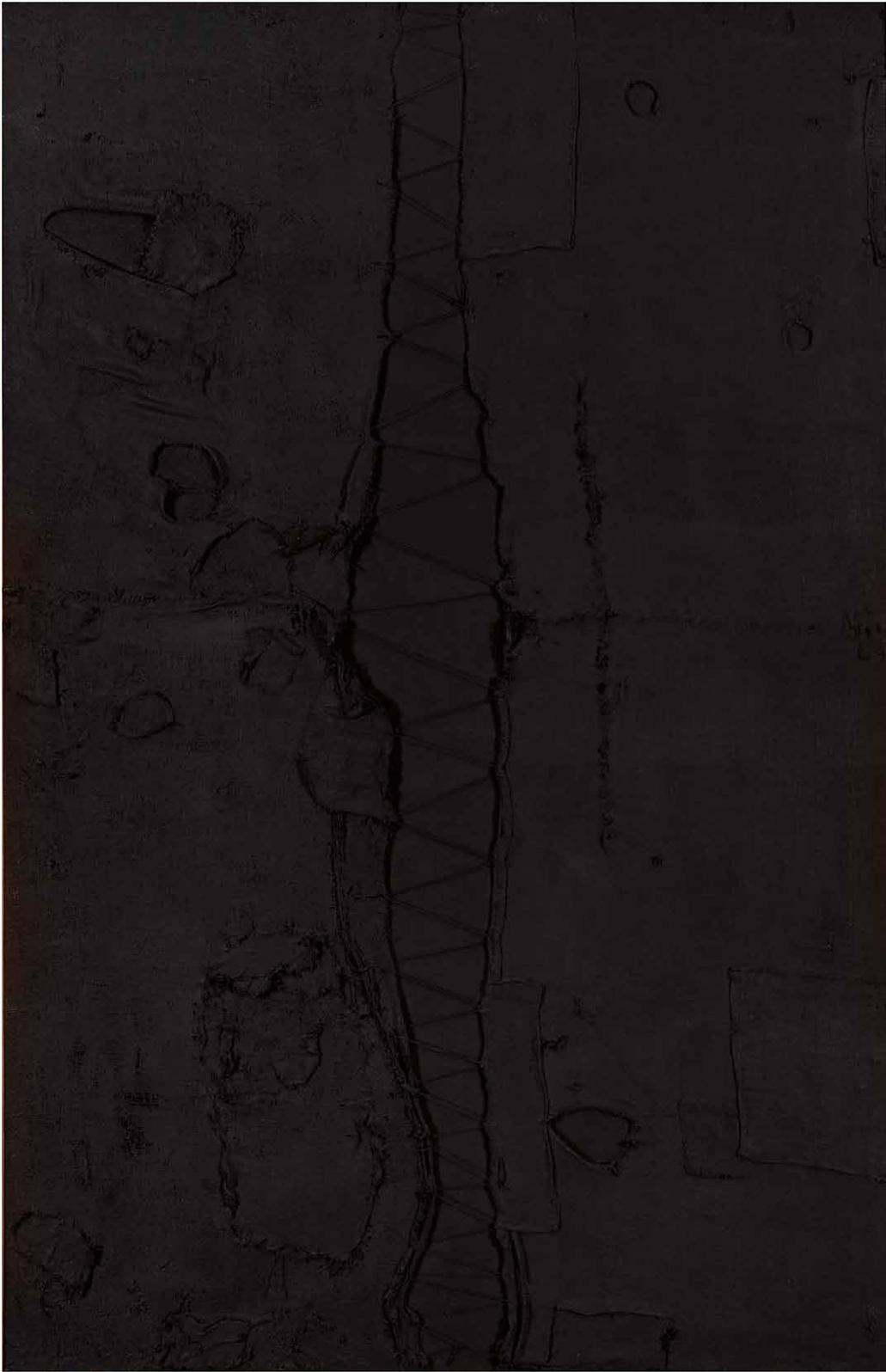
² Ilaria Bignotti, *Ricerche, riflessioni e proiezioni del Patrimonio d'arte moderna e contemporanea del Gruppo Unipol*, in *TAKE CARE. Arte moderna e contemporanea dal Patrimonio del Gruppo Unipol*, catalogo della mostra, Milano, Sede Unipol, dall'11 giugno e Bologna, Spazio Arte CUBO, dal 13 giugno al 27 settembre 2019, CUBO Edizioni 2019, p. 6.

Being able to conceptually and critically work on Alberto Burri's painting *Nero con punti* is not only a moment for reflection and growth for the writer today, but also for those who will be able to enjoy it, reading its entire history and passing through it thanks to the extraordinary narrative and film materials produced by CUBO for the occasion, all the passages of which the work itself was the inspiration. But for the writer, to think about and look at *Nero con punti* is first and foremost to mend a shortcoming: when I was commissioned in 2019 to curate the aforementioned *TAKE CARE* exhibition dedicated to works of modern and contemporary art, up to those produced by the current generations that are the focus of CUBO's investigations and acquisitions, Burri's *Nero con punti* was not there: it had just left for the city of Florence to be treated by the restorer Muriel Vervat in collaboration with the Restoration Research Area belonging to the National Research Council (CNR) in Florence.

It is not my task to describe what these investigations and restoration actions consisted of, as these analyses are entrusted to the pen of those who patiently conducted them for months and months, leading a team of delicate and passionate restorers and scientists of a profession that is as fundamental as ever today.

But I would like to point out, here in the introduction, that both that exhibition which I staged in 2019 in Milan and Bologna, and the journey that the great *Nero con punti* had just embarked upon, torn apart by the neglect and accretions of interventions that were neither correct nor avant-garde like those to which it was finally subjected, spoke of and indeed addressed the concept of care: "a peremptory and unhesitating message [...] which] also suggests reflecting on the social and cultural value of the word itself, placing it in close relation with the values underlying the Corporate Museum CUBO: a museum for which the collection and increase of works of art representative of international and Italian research, the development of exhibition and cultural itineraries, and the didactic proposal addressed to the public of all ages are fundamental aspects of a strategy of sharing, connecting and creating bonds between people while respecting their characterising singularities and at the same time recognising their collective potential and their value as a social community", I wrote in my critical contribution to the catalogue².

² Ilaria Bignotti, *Research, reflections and projections on the Unipol Group's modern and contemporary art heritage*, in *TAKE CARE. Modern and Contemporary Art from the Unipol Group Heritage*, exhibition catalogue, Milan, Unipol Headquarters, from 11 June and Bologna, Spazio Arte CUBO, from 13 June to 27 September 2019, CUBO Edizioni 2019, p. 6.



Nero con punti, 1958,
iuta, vernice sintetica polimerica, vinavil, tela
a tramatura sottile di fondo/*burlap, polymeric
synthetic paint, vinavil, fine-weave canvas*,
200 x 128 cm
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol
Unipol Group's artistic Heritage



Tanto una mostra, quanto un'opera d'arte che la mostra propone quale veicolo di esperienza conoscitiva e umana per il fruitore sono infatti portatrici di un messaggio di cura intesa come percorso da compiere assieme, nel rispetto delle unicità e delle capacità di ciascun attore.

Un percorso di senso e di vita.

In questa direzione, il *masterpiece* burriano, con quel varco che lo attraversa, uno squarcio lungo il quale percorrere una direzione di sguardo inerpicandosi o scendendo per i margini del dipinto, è metafora del valore dell'opera, e di chi se ne prende cura, quale atto di bene e di rinascita: della materia, del pensiero, delle mani e degli occhi che hanno reso possibile la manifestazione dell'opera stessa, il suo essere messa al mondo da un maestro indiscusso della cultura visuale e pittorica italiane del XX secolo.

Both an exhibition and a work of art, which the exhibition proposes as a vehicle of the cognitive and human experience for the viewer, are in fact bearers of a message of care understood as a path to be travelled together, respecting the uniqueness and capacities of each actor.

A path of meaning and life.

In this direction, Burri's masterpiece, with that rift that runs through it, a gash along which an observer's gaze can follow a direction by climbing up or descending the edges of the painting, is a metaphor for the value of the work and those who take care of it, an act of goodness and rebirth: of the material, the thought, the hands and eyes that made the manifestation of the work itself possible, its being brought into the world by an undisputed master of 20th-century Italian visual and pictorial culture.

Nero con punti (dettaglio/detail), 1958,

iuta, vernice sintetica polimerica, vinavil, tela a tramatura sottile di fondo/*burlap, polymeric synthetic paint, vinavil, fine-weave canvas*, 200 x 128 cm

Patrimonio artistico del Gruppo Unipol

Unipol Group's artistic Heritage

Atto che oggi, dopo una lunga, ma necessaria attesa, torna ad essere condivisibile, pubblico. In tal senso, la mostra pare essere non solo il momento di restituzione e godimento di un bene che parla di una storia non più così recente – la fine degli anni Cinquanta, e più ampiamente il secondo dopoguerra italiano ed europeo – ma anche un medium per riflettere su quanto in questi ultimi anni sia accaduto, mentre l'opera non era manifesta al pubblico, ma protetta da occhi e mani sapienti che la riportavano, piano piano, alla luce.

An act that today, after a long but necessary wait, can be shared once again, made public. In this sense, the exhibition seems to not only be a moment for restitution and enjoyment of an asset which speaks of a history that is no longer so recent - the end of the 1950s, and more broadly the Italian and European post-World War II period - but also a medium for reflecting on what has happened in recent years while the work was not visible to the public, but protected by eyes and skilful hands that brought it, little by little, back into the light.

Muffa (dettaglio/detail), 1951,
olio, vinavil e pietra pomice/oil, vinavil and
pumice stone on canvas, 54 x 81 cm
Collezione privata Firenze/Florence private
collection, courtesy Tornabuoni Arte





A pensarci ora infatti, dalla mancata presenza di Burri in *TAKE CARE*, nel giugno 2019, al suo folgorante rientro in questa mostra monografica che si concentra sul senso del restauro di un capolavoro e sui valori, ancora e sempre cruciali, di memoria, protezione, condivisione e futuro – valori del Gruppo Unipol, valori universali dell'opera d'arte, se tale – viene certamente un senso di vertigine: abbiamo attraversato il dramma mondiale di una pandemia che ha ridisegnato i nostri confini interpersonali e pubblici, sociali, politici, culturali ed economici, mettendo in ginocchio un sistema di pensiero e di relazioni che già era esangue e chiedendo a tutti noi di elaborare nuove modalità di approccio e di intervento, dalla micro alla macroscale; e poi una guerra, un'ennesima guerra, che sentiamo inevitabilmente vicina, che sta ridisegnando confini e forze, in un nuovo equilibrio difficilissimo da immaginare. Un equilibrio che metaforicamente non posso non vedere segnato sul *Nero con punti* del Maestro tifernate, nel bilico dell'energia che si frammenta e spacca in due parti, eppur si ricongiunge grazie a quelle corde centrali che tanto hanno dato da lavorare alla restauratrice Vervat, oggetto di un delicatissimo intervento di ripristino. Del resto, come puntualmente scriveva nel 2019 Bruno Corà, presidente della Fondazione Burri di Palazzo Albizzini e portavoce indiscusso della ricerca burriana, nella materia, e qui nello specifico nei sacchi pingui di nero che si addensa, Burri cerca "[...] l'elemento con cui raggiungere una qualità di spazio e una forma che non ha esitato a definire di "squilibrato equilibrio", fino a sancirne nell'immagine la sua essenza"³. Ecco, proprio in questa continua, estenuante eppure avvincente, germinante ricerca di un ordine oltre o meglio attraverso il complesso rimescolarsi delle cose, credo si instauri il valore che noi, ancora e soprattutto oggi, troviamo nell'opera di Alberto Burri.

Un valore del quale il *Nero con punti*, nella sua storia, nella sua vicenda di restauro, è testimone e vessillo.

Indeed, thinking about it now, from Burri's absence in *TAKE CARE* in June 2019, to his dazzling return in this monographic exhibition that focuses on the meaning of restoring a masterpiece and on the values, still and always crucial, of memory, protection, sharing and the future - values of the Unipol Group, universal values of the work of art, if it is such - a sense of vertigo certainly washes over us. We have experienced the worldwide drama of a pandemic that has redrawn our interpersonal and public, social, political, cultural and economic boundaries, bringing a system of thought and relations that was already bloodthirsty to its knees and asking us all to develop new ways of approaching and intervening, from the micro to the macro scale. All this followed by a war, yet another war, that we inevitably feel is close at hand, which is redrawing boundaries and forces in a new balance that is very difficult to imagine.

A balance that I cannot help but see metaphorically marked on *Nero con punti* by the Tifernate Master [Tifernate means: from the ancient country named "Tifernum"], in the balance of energy that fragments and splits into two parts, yet reunited thanks to those central ropes that created so much work for the restorer Vervat, the subject of a very delicate restoration operation. After all, as Bruno Corà, president of the Fondazione Burri Collezione Palazzo Albizzini and undisputed spokesman for Burri's research, wrote in 2019, Burri sought in matter, and here specifically in the fertile sacks of black that he thickened, "[...] the element with which to achieve a quality of space and a form that he did not hesitate to define as 'unbalanced equilibrium', to the point of enshrining its essence in the image"³. I believe the value is established precisely in this continuous, exhausting yet compelling, germinating search for an order beyond, or rather through, the complex reshuffling of things which we, still and especially today, find in the work of Alberto Burri.

A value of which *Nero con punti*, in its history, its history of restoration, is a witness and a banner.

³ Bruno Corà, *Burri. La pittura, irriducibile presenza*, in *Burri. Pittura, irriducibile presenza*, a cura di Bruno Corà, catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 10 maggio-28 luglio 2019, Firenze, Forma Edizioni 2019, p. 22.

³ Bruno Corà, *Burri. La pittura, irriducibile presenza [Painting, an irreducible presence] in Burri. La pittura, irriducibile presenza [Painting, an irreducible presence]*, edited by Bruno Corà, exhibition catalogue, Venice, Fondazione Giorgio Cini, 10 May-28 July 2019, Florence, Forma Edizioni 2019, p. 22.



Muffa, 1951, olio, vinavil e pietra pomice/oil, vinavil and pumice stone on canvas, 54 x 81 cm
Collezione privata Firenze/Florence private collection, courtesy Tornabuoni Arte

Nero con punti

Momento e monumento della nostra storia

Moment and monument of our history

"L'immagine nasce, costitutivamente, insieme all'esperienza della morte e alla sua presa di coscienza da parte dell'uomo.

Rendersi conto che il nostro corpo è destinato alla decadenza, alla decomposizione e quindi alla sparizione, e cercare un antidoto che ponga rimedio a tale nullificazione istituendone un'immagine durevole: le due cose vanno insieme, si coappartengono"⁴.

Inizia così il saggio firmato da Andrea Pinotti, dal titolo "*Doppelgänger. Il monumento e il suo doppio*" e rivolto, in una più ampia pubblicazione di una quindicina d'anni addietro, a interrogare le forme della scultura contemporanea e in special modo, nell'intento di Pinotti, del concetto e delle possibili declinazioni del monumento. Rileggendolo oggi, con davanti agli occhi il *Nero con punti* di Alberto Burri, sono emerse alcune connessioni che, sebbene in quel volume erano dedicate alla scultura attuale prevalentemente extra-europea e americana, e in questo caso stiamo argomentando della grande pittura italiana, possono aprire alcune strade di riflessione.

Innanzitutto, e in generale, *Nero con punti* è da considerarsi monumentale: per le sue dimensioni, per la sua struttura, e per il modo in cui un solo colore, così carico di valenze e di storia, è affidato alla materia tessile che costituisce l'ossatura e il tegumento dell'opera stessa. Con la sua possanza dimensionale e quella sua forma centrale, il dipinto del 1958 è un monumento perchè si erge al di sopra di molte altre opere: così, nella ferita centrale vediamo una colonna che si innesta sulla terra e svetta in altezza, spingendoci alla risalita, e da essa alla discesa, su e giù, convogliando lo sguardo in un cielo nero che la accoglie e così si slarga e ricuce, maestoso, fluente, ospitando piccole tane dello sguardo, dove trovar riparo rispetto all'obelisco al centro.

Un monumento alla pittura, a ciò che resta, a ciò che non vuole andarsene, della pittura, dalla contemporaneità.

Un monumento che è senza tempo, che sta nel presente maestoso e ammonitore: come a dire, nulla è provvisorio, l'opera c'è, si impone ed es-pone, a voi la scelta, potete non volerla guardare nella sua pienezza, eppure è lì davanti a voi, è fatta di materia, è fatta per guardarvi.

"The image is born, constitutively, along with the experience of death and man's awareness of it.

To realise that our body is destined to decay, decompose and thus disappear, and to seek an antidote that remedies this nullification by establishing a lasting image of it: the two go together, they belong to each other"⁴. Thus begins the essay written by Andrea Pinotti entitled "*Doppelgänger. Il monumento e il suo doppio*" [*Doppelgänger. The monument and its double*] which addressed, in a broader publication some fifteen years ago, the questioning of the forms of contemporary sculpture and especially, in Pinotti's intent, of the concept and possible implementations of monument. Re-reading it today, with Alberto Burri's *Nero con punti* before me, a number of connections have emerged which, although they were devoted to current, predominantly non-European and American sculpture in that book, and in this case we are discussing great Italian painting, may open up some avenues for reflection.

First and foremost, and in general, *Nero con punti* is to be considered monumental: for its size, for its structure, and for the way in which a single colour so charged with meaning and history is entrusted to the textile material that forms the framework and integument of the work itself.

With its dimensional power and its central form, the 1958 painting is a monument because it rises above many other works: thus, in the central wound we see a column that grafts itself onto the earth and soars upwards, urging us to ascend, and from there to descend, up and down, channelling our gaze into a black sky that welcomes it and thus widens and stitches up, majestic, flowing, hosting small burrows of our gaze, where we can find shelter from the obelisk in the centre.

A monument to painting, to what remains, to that of painting which does not want to leave contemporaneity.

A monument that is timeless, that stands majestic and admonishing in the present as if to say nothing is provisional, the work is there, it im-poses and ex-poses, the choice is yours, you may not want to look at it in its fullness, yet it is there before you, it is made of matter, it is made to look at you.

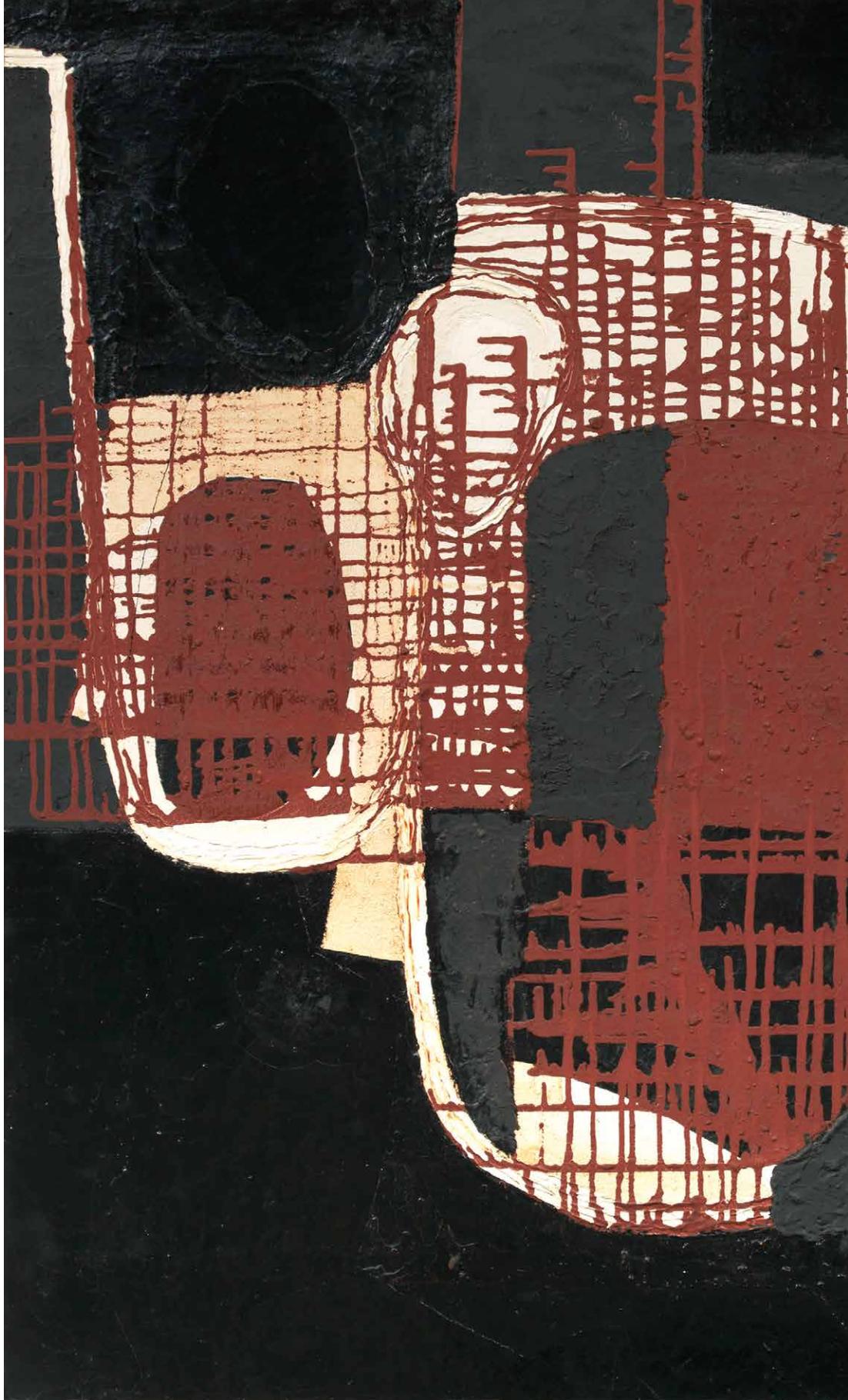
⁴ Andrea Pinotti, *Doppelgänger. Il monumento e il suo doppio*, in *Quando è scultura*, a cura di Cristina Baldacci e Angela Vettese, et al. Edizioni 2007, p. 34.

⁴ Andrea Pinotti, *Doppelgänger. Il monumento e il suo doppio* [*Doppelgänger. The monument and its double*], in *Quando è scultura* [*When it is sculpture*], edited by Cristina Baldacci and Angela Vettese, et al. Edizioni 2007, p. 34.

Un monumento, del resto, più ampiamente e andando a scavare nella radice della parola, è questo: deriva dal latino *monēre*, che significa, appunto, ammonire: insegnare a far bene, ma anche a ricordare il male, per non ripeterlo. Nulla di irrisolto è in questo *Nero con punti*, siamo noi chiamati a risolvere il nostro conflitto con la storia.

I sacchi di Burri, d'altra parte, nel suo principio artistico, eran quelli che trasportavano le derrate alimentari e altri beni di primaria necessità, erano i sacchi della guerra – immaginari a noi ancor oggi ben consueti, tra corridoi umanitari e processioni di cibo e medicinali che dall'Europa cercan di arrivare in Ucraina – erano la materia che Burri guardava, toccava, mentre era deportato in Texas, e che assemblava, componeva, stratificava, dipingeva.

Lo possiamo immaginare con uno sguardo affascinato, immerso nelle trame spesse, nelle lacerazioni e nelle ulcere di quei contenitori scabri di contenuti essenziali, vitali, salvifici. Sacchi come contenitori e contenuti, metafora di corpi e anime di un mondo che stava rialzandosi dalla deriva dell'odio e della tragedia, in un lento incedere verso una nuova epoca. Le opere di Burri, in questo senso, e i suoi sacchi in primo luogo, di cui il *Nero con punti* è *exemplum* altissimo, altro non sono che monumenti, contenitori di memoria e di futuro.





More broadly and delving into the root of the word, this is a monument. It derives from the Latin *monēre* which means, precisely, to admonish: to teach to do good, but also to remember evil so as not to repeat it. Nothing is unresolved in this *Nero con punti*, it is we who are called upon to resolve our conflict with history.

On the other hand, in his artistic beginnings, Burri's sacks were those that transported foodstuffs and other basic necessities, they were the sacks of war - imaginary to us even today amidst humanitarian corridors and processions of food and medicine trying to reach Ukraine from Europe - they were the material that Burri looked at, touched, while he was deported to Texas, and that he assembled, composed, layered and painted.

We can imagine them with a fascinated gaze, immersed in the thick textures, lacerations and ulcers of those rough containers of essential, vital, life-saving contents.

Sacks as containers and contents, a metaphor for the bodies and souls of a world that was rising up from the rift of hatred and tragedy, in a slow march towards a new era. In this sense, Burri's works, and above all his sacks, of which *Nero con punti* is the highest *exemplum*, are nothing but monuments, containers of memory and future.

Catrame, 1951,
olio, catrame, vinavil e sabbia su tela/oil, tar,
vinavil and sand on canvas, 92 x 110 cm
Collezione privata Firenze/Florence private
collection, courtesy Tornabuoni Arte



Senza titolo, 1952, olio, vinavil, sabbia, sacco e collage su tela/*oil, vinavil, sand, burlap and collage on canvas*, 73,7 x 65,1 cm
Collezione privata Firenze/*Florence private collection*, courtesy Tornabuoni Arte

Incitamenti al fare morale

Sacchi come caverne platoniche, anticipavo prima, dove i segni che essudano in superficie sono parole e gesti di una liberazione etica: "infatti alcuni dicono che il corpo (*sôma*) sia come una tomba (*sêma*) dell'anima, come se essa vi fosse sepolta nella vita presente. E ancora per il fatto che con esso l'anima significa (*semínei*) ciò che vuol significare, anche per questo è giustamente chiamato "segno" (*sêma*). [...] quindi il corpo è salvezza e custodia (*sôma*) dell'anima finché essa non abbia pagato ciò che deve pagare, e con tale nome si chiama, e non c'è da mutare nulla, nemmeno una lettera"⁵.

Se Platone, sin dal *Cratilo*, stringe e collega in un abbraccio assonante e polisemico le parole corpo, anima e tomba, vedendo nella funebre materialità scultorea, fisica presenza, il segno che racconta del legame tra i due elementi indissolubilmente connessi, l'irriducibile presenza della pittura di Burri, per citare una importante mostra dedicata al Maestro tifernate ancora nel 2019, è quella traccia fisicamente percepibile, manifestazione del fare dell'artista, che diventa immagine, icona di un messaggio etico, monumentale, dell'umanità per l'umanità.

I sacchi, in special modo, scaturiscono quale primo ciclo di opere burriane dall'esperienza lacerante del deserto del Texas, tra la reiterazione dei giorni, l'angoscia della terra straniera, il silenzio della coscienza: Burri prende ciò che trova, e trova i sacchi, li apre, li taglia, li sutura, li dipinge.

Encouragements to moral-building

Sacks like Platonic caves, as I mentioned earlier, where the signs exuding on the surface are words and gestures of an ethical liberation: "in fact, some say that the body (*sôma*) is the grave (*sêma*) of the soul which may be thought to be buried in our present life. And again, the index of the soul, because the soul gives indications to (*semínei*) the body, that is also why it is rightly called a 'sign' (*sêma*). [...] therefore the body is salvation and custody (*sôma*) of the soul until it has paid what it must pay, and it is called by that name, and there is nothing to be changed, not even a letter"⁵.

If as far back as the *Cratylus*, Plato holds and connects the words body, soul and grave in an assonant and polysemic embrace, seeing physical presence in sculptural materiality, the sign that conveys the bond between the two indissolubly connected elements. The irreducible presence of Burri's painting, to cite an important exhibition dedicated to the Tifernate Master also of 2019, is that physically perceptible trace, the manifestation of the artist's making which becomes image, icon of an ethical, monumental message, of humanity for humanity.

The sacks, in particular, arise as the first cycle of Burri's works from the lacerating experience of the Texas desert, among the reiteration of days, the anguish of the foreign land, the silence of conscience: Burri takes what he finds, and he finds sacks, opens them, cuts them, sutures them, paints them.

⁵ Platone, *Cratilo*, 400C, 1-9, traduzione di Mario Vitali, Milano, Bompiani 1989, in Andrea Pinotti, *Doppelgänger. Il monumento e il suo doppio*, in *Quando è scultura*, a cura di Cristina Baldacci e Angela Vettese, et al. Edizioni 2007, p. 35.

⁵ Plato, *Cratylus*, 400C, 1-9, Italian translation by Mario Vitali, Milan, Bompiani 1989, in Andrea Pinotti, *Doppelgänger. Il monumento e il suo doppio* [*The monument and its double*], in *Quando è scultura* [*When it is sculpture*], edited by Cristina Baldacci and Angela Vettese, et al. Edizioni 2007, p. 35.

In questa pagina e nelle pagine 28-47 i dettagli dell'opera
Nero con punti (dettaglio/detail), 1958, iuta, vernice sintetica polimerica, vinavil, tela a tramatura
sottile di fondo/*burlap, polymeric synthetic paint, vinavil, fine-weave canvas, 200 x 128 cm*
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol/ Unipol Group's artistic Heritage

Il *Nero con punti* ha una grande fenditura centrale che ecoizza la ferita della materia. Undici anni dopo quel fatidico 1958, in un altro deserto americano, quello del Nevada, Michael Heizer, maestro della Land Art, apre una poderosa ferita nella roccia. Una ferita monumentale, ma in negativo: è *Double Negative*. Due enormi solchi, larghi circa nove metri, profondi quindici, per una lunghezza totale di 457 metri formano uno svuotamento (corrispondente alle 240 mila tonnellate di roccia asportata). Ci si entra, la si attraversa: la grande ferita di Heizer scaturisce dal deserto, non la si può vedere nella sua interezza mentre la si vive. La si può solo attraversare.

Una metafora, anch'essa, della storia: ne vediamo il senso una volta vissuta. Così mi piace pensare che, al di là dei fortissimi legami con le vicende dell'arte italiana, con il possente e straziante secondo dopoguerra in cui si iscrive ma non circoscrive l'esperienza pittorica monumentale di Alberto Burri, sul quale è stato oltremodo scritto, esistano, anche, ancora, a riprova della vitalità della sua opera, dei sottili fili rossi, anzi neri, che la cuciono con altre esperienze, tra le quali le visioni della Land Art statunitense⁶. In entrambi i casi, tanto nel *Nero con punti* quanto nel *Double Negative* di Heizer, l'artista confligge con la fascinazione pregnante e irriducibile della materia – qui il sacco, lì la roccia – di una materia carica di mineralità, di storia, di silenzio, di umanità mancata eppur chiamata a solcarla e a toccarla.

Nero con punti has a large central rift that echoes the wound of matter. Eleven years after that fateful 1958, in another American desert, that of Nevada, Michael Heizer, Land Art Maestro, opened a mighty wound in the rock. A monumental wound, but subtracted: *Double Negative*. Two huge trenches about nine metres wide and fifteen metres deep, with a total length of 457 metres, form a depletion (corresponding to the 240,000 tonnes of rock removed). It can be entered and passed through: Heizer's great wound arises from the desert, it cannot be seen in its entirety while it is experienced. It can only be crossed.

Another metaphor for history: we see its meaning once we have lived it. Thus I like to think that, beyond the very strong ties of Italian art with events, with the powerful and harrowing post-World War II period in which Alberto Burri's monumental pictorial experience is inscribed but not circumscribed, and about which a great deal has been written, as proof of the vitality of his work there are also subtle red, indeed black, threads that sew it together with other experiences, including the visions of American Land Art⁶.

In both cases, in *Nero con punti* as well as in Heizer's *Double Negative*, the artist conflates the poignant and irreducible fascination of matter - here the sack, there the rock - as matter laden with minerality, history, silence, humanity missed and yet called upon to furrow and touch it.

⁶ Del dibattito storico e recente sull'opera burriana si rimanda alla *Antologia critica* che accompagna questo contributo, dove sono ripresi alcuni illuminanti passaggi firmati da Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Bruno Corà, Maurizio Calvesi, Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Vittorio Rubiu, Emilio Villa, tra i più attenti esegeti del maestro di Città di Castello.

⁶ We refer to the *Critical Anthology* that accompanies this contribution in relation to the historical and recent debate on Burri's work, which includes some illuminating passages written by Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Bruno Corà, Maurizio Calvesi, Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Vittorio Rubiu and Emilio Villa, among the most attentive interpreters of the Maestro from Città di Castello.



Alla luce del recente dibattito critico

il Nero con punti di Alberto Burri

In light of the recent critical debate

Alberto Burri's Nero con punti

È, anche, una questione etica, non solo estetica: nello stesso anno in cui viene dato alle stampe il volume dal quale è tratta la citazione di Pinotti che apre questo paragrafo sul senso del monumento contemporaneo, il 2007, Doris Salcedo realizza la grande ferita chiamata *Shibboleth*, per l'ottava edizione del progetto *The Unilever Series*, nella Turbine Hall della Tate Modern di Londra: una crepa che corre per centosessanta metri lungo tutto il pavimento, superando anche le mura perimetrali. Un taglio nero sulla superficie bianca: una ferita che misuriamo coi nostri piedi.

Di nuovo, una questione di monumento: la parola *Shibboleth* infatti, nel suo esserci familiare come una crepa su muro, e perturbante come una spaccatura nelle viscere della terra, rimanda alle lotte tra antichi ceppi ebraici basate sulla discriminazione del linguaggio; ma, anche, nel suo porsi come diametrico taglio nella superficie di un enorme spazio attraversabile, al nostro occhio rimanda a tutte le tragiche ferite della storia recente; ai confini, ai limiti, alle dispersioni, alle diaspore. Al male, al bene, alla scelta di cosa fare, cosa essere. E poi, c'è lo sguardo estetico: ecco ri-velati, da Salcedo ad Heizer e di nuovo a Burri, i *Concetti spaziali* di Lucio Fontana, punteruoli o bisturi che alla tela e alla terracotta infliggono ferite e attraversamenti; ecco le trame, i reticoli, gli addensamenti e le rarefazioni di pieno e vuoto, luce e nero di Francesco Lo Savio; ecco l'azzeramento e la radicalizzazione del pensiero che getta per aria gli strumenti e le forme d'accademia del Gruppo Zero e di Azimuth, esperimento rigoroso di Manzoni e Castellani tra parola e immagine. Atti rivoluzionari che ci fanno tornare tra il 1958 e il 1959, quando Burri, a Roma, esaurita la rapidissima esperienza di Origine, dava corda ai suoi sacchi.

Ne scaturiva, anche, il *Nero con punti*, vertiginoso monumento di tempi e spazi diversi, monito all'umanità: incitamento per tornare a vedere la luce attraverso l'oscura e a volte indistricabile materia dei giorni. Una luce che si irradia, nel nero pittorico, e riverbera sulle emergenze piegate e cucite dell'opera. La storia si ri-presenta all'umanità: l'irriducibile presenza della pittura di Burri la affronta.

Mi piace pensare che l'occasione di restituzione espositiva dell'opera di Burri sia uno stimolo a ripercorrere la sua indagine alla luce del dibattito critico recente, mettendone in evidenza alcuni bagliori ermeneutici che sono sfociati in progetti espositivi di grande respiro e valenza scientifica, grazie al congiunto sforzo di ricerca e divulgazione da parte della Fondazione Burri Collezione Palazzo

It is also an ethical question, not merely an aesthetic one: in the same year that Pinotti's quotation introducing this section on the meaning of the contemporary monument was printed, 2007, Doris Salcedo created the great crack called *Shibboleth*, for the eighth edition of The Unilever Series project in the Turbine Hall of Tate Modern in London: a crack that runs 160 metres along the entire floor, even going beyond the perimeter walls. A black crack on the white surface: a wound we measure with our feet.

Another question of monument: in fact, in its being as familiar to us as a crack on a wall and as disturbing as a rift in the bowels of the earth, the word *Shibboleth* refers to the struggles between ancient Jewish strains based on the discrimination of language. Yet in its positioning as a diametrical cut in the surface of an enormous traversable space, to our eye it also refers to all the tragic wounds of recent history: to borders, limits, dispersions, diasporas.

To evil, to good, to choosing what to do, what to be.

And then there is the aesthetic gaze: from Salcedo to Heizer and back to Burri, Lucio Fontana's *Concetti spaziali [Spatial Concepts]* revealed awls or scalpels that inflict wounds and crossings on canvas and terracotta; the weaving, the networks, the thickenings and rarefactions of fulls and voids, light and black by Francesco Lo Savio; the zeroing and radicalisation of thought that throws the tools and forms of the academy of the Zero Group and Azimuth mid-air, Manzoni and Castellani's rigorous experiment between word and image. Revolutionary acts that take us back to between 1958 and 1959 when Burri, having exhausted the very rapid experience of Origine, was giving rope to his sacks in Rome.

It also resulted in *Nero con punti*, a vertiginous monument of different times and spaces, a warning to humanity: an incitement to see the light again through the dark and sometimes inextricable matter of days. A light that radiates in the pictorial blackness and reverberates on the folded and stitched protrusions of the work.

History re-presents itself to humanity: the irreducible presence of Burri's painting confronts it.

I would like to think that the occasion of the exhibition of Burri's work is a stimulus for retracing his investigation in light of the recent critical debate, highlighting certain hermeneutic flares that have led to exhibition projects of great breadth and scientific value thanks to the joint research and dissemination effort by the Fondazione Burri Collezione Palazzo Albizzini, which safeguards and directs the

Albizzini che tutela e dirige l'eredità del Maestro e della galleria Tornabuoni Arte che notoriamente si è occupata ad ampio raggio della sua valorizzazione internazionale, sostenendo percorsi espositivi e pubblicazioni di ineccepibile livello e oggi collaborando con il Museo d'impresa CUBO per questo corale momento di restituzione al grande pubblico dell'opera *Nero con punti*, concedendo il prestito di quattro opere: è infatti già stata ampiamente citata la mostra tenutasi nel 2019, dedicata interamente a Burri alla Fondazione Giorgio Cini nell'Isola di San Giorgio: un percorso espositivo ampio e sostenuto, sorretto da un impianto scientifico e didattico che culmina nel libro **BURRI. La pittura, irriducibile presenza** a cura di Bruno Corà e con il contributo di Luca Massimo Barbero.

Se questa antologica ha saputo scavare e riportare in luce la pienezza dell'indagine visuale del Maestro di Città di Castello attraverso un'efficace analisi dei cicli e dei processi compositivi, interfacciando la dimensione squisitamente pittorica con quella irrinunciabile della poesia e della letteratura, nella più recente mostra *La luce del nero*, in corso sino a fine agosto 2022 agli Ex Seccatoi della Fondazione Burri Collezione Palazzo Albizzini, ancora curata da Bruno Corà, l'attenzione è stata invece rivolta proprio alla centralità che il colore nero riveste per l'artista, soprattutto a partire dal decennio Settanta: il *Nero con punti*, del 1958, costituisce dunque un principiare di questa necessità, interrogando, mi piace aggiungere, tutta quella possibilità di "nerezza" che il nero ha – effettivamente la ricchezza della materia tessile e la sua stratificazione conducono la pittura nera a diverse declinazioni, rendendola più o meno brillante e lavorando con la "sorella" del nero, l'ombra, in modo affascinante tra superficie e profondità – e andando così a solleticare un dibattito di semiologia delle immagini altrettanto recente⁷.

E infine, se il nero è – anche – colore del processo di trasformazione della materia, alchemicamente riconosciuto come fase finale della triade *albedo-rubedo-nigredo*, la grande mostra *ON FIRE*, dedicata alle indagini con e sul fuoco – come fiamma e come cenere, come fuliggine e come scintilla, come corpo e come anima dell'opera – in corso alla Fondazione Giorgio Cini a Venezia, e rivolta a un dialogo tra artisti quali Yves Klein, Alberto Burri, Pierpaolo Calzolari, Arman, Jannis Kounellis e Claudio Parmiggiani – dimostra come il

Master's legacy, and the gallery Tornabuoni Arte, which has famously extensively dealt with his international enhancement, supporting exhibition itineraries and publications of impeccable level, and today collaborating with the Corporate Museum CUBO for this choral moment of restitution of the work *Nero con punti* to the general public by granting the loan of four works.

The exhibition dedicated entirely to Burri held in 2019 at Fondazione Giorgio Cini on the Island of San Giorgio has already been widely mentioned: a wide-ranging and sustained exhibition, supported by a scientific and didactic structure that culminates in the *book BURRI. La pittura, irriducibile presenza [BURRI. Painting, an irreducible presence]* edited by Bruno Corà and with the contribution of Luca Massimo Barbero. If this anthological exhibition was able to excavate and bring to light the fullness of the Città di Castello Master's visual investigation through an effective analysis of cycles and compositional processes, interfacing the exquisitely pictorial dimension with the indispensable dimension of poetry and literature, in the more recent exhibition *La luce del nero [The Light of Black]* running until the end of August 2022 at the Ex Seccatoi of Fondazione Albizzini in Città di Castello, again curated by Bruno Corà, the focus is instead on the centrality that the colour black holds for the artist, especially from the 1970s onwards.

Nero con punti of 1958 thus constitutes a beginning of this necessity, questioning, I like to add, all that possibility of "blackness" that black has – indeed, the richness of the textile material and its layering, lead the black paint to different declinations, making it more or less bright and working with black's "sister", shadow, in a fascinating way between surface and depth – and thus touching on an equally recent debate on the semiology of images⁷.

And finally, if black is – also – the colour of the process of transformation of matter, alchemically recognised as the final phase of the triad *albedo-rubedo-nigredo*, the great exhibition *ON FIRE* dedicated to investigations with and into fire – as flame and as ash, as soot and as spark, as body and as soul of the work – currently underway at Fondazione Giorgio Cini in Venice, and devoted to a dialogue between artists such as Yves Klein, Alberto Burri, Pierpaolo Calzolari, Arman, Jannis Kounellis and Claudio Parmiggiani – shows how for

⁷ *La nerezza del nero*, a cura di Ruggero Canova e Eva Ogliotti, Atti del Convegno, Fondazione Bevilacqua La Masa, Zel Edizioni, Treviso 2013.

⁷ Ruggero Canova and Eva Ogliotti, ed., *La nerezza del nero [The blackness of black]*, Conference Acts, Fondazione Bevilacqua La Masa, Zel Edizioni, Treviso 2013.

nero sia, per Burri, quello stadio ultimo ma non esiziale della pittura, persistenza di una fiamma che l'artista affronta in un corpo a corpo sapiente con la materia⁸.

I bordi bruciacchiati e corruschi delle plastiche, il fumo denso che stravolge il legno: di questa nerezza si fa carico, in nuce, il *Nero con punti* del 1958. Opera che continua a principiare il linguaggio del maestro, e a farlo germinare. Di questo *incipit* già carico di sviluppi, è dimostrazione la mostra che oggi possiamo ammirare negli spazi del Museo d'impresa CUBO, l'ormai storico Spazio Arte in Piazza Vieira de Mello, dove ha sede anche il complesso di mediateca e archivi del Museo, e la nuova sfavillante e svettante sede della Torre Unipol: due diverse architetture dove il *Nero con punti* si accompagna a quattro opere di straordinaria levatura, come già accennato provenienti dalla galleria Tornabuoni Arte e sulle quali è ora necessario soffermarsi. Innanzitutto, due di queste afferiscono al ciclo dei "Catrami", entrambe sono datate 1950 e sono state scelte, nel percorso espositivo, per il dialogo che intessono con il grande *Nero con punti*, a partire dal problema della stratificazione e della composizione dei materiali: qui sono protagonisti i catrami pastosi e corrugati, ma anche le sabbie, rimestate agli olii su tele spesse che accentuano la turbolenta, eppur calibratissima, relazione tra le forme. L'opera di più piccole dimensioni, il *Catrame* delle dimensioni di 65 x 80 centimetri, su un fondo color rosso mattone scuro accoglie forme principianti tra l'organico e il geometrico: stacchi di giallo e bianco contengono embrioni di plastica nerezza o ancora rosso cupo, e segni campiscono la superficie tracciando altri perimetri fluidi; il principio della composizione, che la critica ha più volte evidenziato nel Maestro, il problema tutto italiano, e rinascimentale, dello spazio della visione, è qui eclatante e si ripete, aumentando il tema del rapporto tra superficie e profondità – spazio bidimensionale e tridimensionale, campo e visione, fondale e centro dell'immagine, anche nel *Catrame* di maggiori dimensioni (92 x 110 cm). Qui è interessante vedere come i colori si riducono, assottigliano e percolano per creare sipari visuali che si rinnegano l'un l'altro, portando l'occhio ora in superficie ora in fondo, al centro germinante, nero e rosso-marrone, del dipinto. Il confliggere è anche tra opacità e lucidità, forme definite e appunto colature.

⁸ ON FIRE. Burri, Klein, Arman, Kounellis, Calzolari, Parmiggiani, a cura di Bruno Corà, catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 22 aprile-24 luglio 2022, Firenze, Forma Edizioni 2022.

Burri black is that ultimate but not exhaustive stage of painting, the persistence of a flame that the artist confronts in a skilful hand-to-hand combat with matter⁸.

The scorched, coruscating edges of the plastics, the dense smoke distorting the wood: this blackness is taken over, in nuce, by *Nero con punti* of 1958. A work that continues to initiate the language of the master, and to germinate it.

Already full of developments, the proof of this *incipit* is the exhibition that we can now admire in the spaces of the Corporate Museum CUBO, the now historic Spazio Arte in Piazza Vieira de Mello, also home to the Museum's media library and archives complex, and the new, glittering and soaring venue of Unipol Tower: two different architectures where *Nero con punti* is accompanied by four works of extraordinary calibre, as already mentioned from the gallery Tornabuoni Arte and which must be mentioned.

Firstly, two of these belong to the "Catrami" [*Tars*] cycle, both dated 1950, and have been chosen in the exhibition itinerary for the dialogue they weave with the great *Nero con punti* starting with the issue of stratification and composition of materials: here the protagonists are the pasty corrugated tars, but also the sands remixed with oils on thick canvases that accentuate the turbulent, yet very calibrated relationship between forms. The smaller work, the *Catrame* measuring 65 x 80 centimetres on a dark brick-red background, accommodates novice forms between the organic and the geometric: detached yellow and white contain embryos of plastic blackness or more dark red, and marks fill the surface, tracing other fluid perimeters. The principle of composition, which critics have repeatedly highlighted in the Master, the all-Italian and Renaissance problem of the space of vision is striking here and is repeated, increasing the theme of the relationship between surface and depth – two- and three-dimensional space, field and vision, backdrop and centre of the image – in the larger *Catrame* (92 x 110 cm). It is interesting to see how the colours are reduced here, made absolute and percolating to create visual curtains that deny each other, bringing the eye now to the surface now to the bottom, to the germinating black and red-brown centre of the painting. The confluence is also between opacity and lucidity, defined forms and indeed dripping.

⁸ ON FIRE. Burri, Klein, Arman, Kounellis, Calzolari, Parmiggiani, edited by Bruno Corà, exhibition catalogue, Venice, Fondazione Giorgio Cini, 22 April-24 July 2022, Florence, Forma Edizioni 2022.

Ma tutto sa di calcolo attento, di composizione sorvegliata. L'opera, non a caso, entra già nel 1951 nella mostra del Gruppo Origine, ed è citata poi nel "Contributo al Catalogo Generale" del Maestro curato da Cesare Brandi e Vittorio Rubio, nel 1963; e tre anni dopo, è nel fondamentale "Le Arti oggi in Italia" a firma di Maurizio Fagiolo Dell'Arco, edito da Bulzoni.

È ancora il nero ad essere quinta massacrata dalle superfetazioni materiche biancastre, virate in tutte le tonalità di efflorescenze di ascendenza organica, nell'opera *Muffa* del 1951, un altro capolavoro del Maestro che ribadisce la battaglia tra magma e composizione; la pietra pomice impastata all'olio su tela gonfia e cola, si aggrappa sul supporto e negli strati pittorici si annida come in un continuo rifiorire; qui la composizione pare essere presa di soprassalto, il vortice della materia ha giocato il suo jolly; mentre nell'opera di un anno successivo, il *Senza titolo* del 1952, ecco il sacco, assieme alla sabbia, al vinavil, al collage di altri materiali ancora, a provare a cucire il campo, a rimettere ordine, forse a comporre nascondigli appena squadrati per i misteri della materia che il Maestro, così sapientemente, cuce e intesse, manipola e infuoca. Opere dunque che sono degne compagne del *Nero con punti* e di questo suo viaggio dal restauro al pubblico, dalla memoria al futuro, dall'unicità di una straordinaria esperienza pittorica alla condivisione scaturita dal nostro convolare di occhi, sopra, dentro, e attorno alla grande, monumentale opera al nero di Alberto Burri.

But everything emanates careful calculation, guarded composition. It is no coincidence that the work was already included in the Gruppo Origine exhibition in 1951, and is later cited in the Maestro's "Contributo al Catalogo Generale" [*Contribution to the General Catalogue*] edited by Cesare Brandi and Vittorio Rubio in 1963; and three years later, it is in the fundamental "Le Arti oggi in Italia" [*Arts in Italy today*] by Maurizio Fagiolo Dell'Arco, published by Bulzoni. It is again black quintessentially massacred by whitish material superfetations, veered in all shades of efflorescence of organic ancestry in the work "Muffa" [*Mould*] of 1951, another masterpiece of the Master that reiterates the battle between magma and composition; the pumice stone mixed with oil on canvas swells and drips, clings to the support and nestles in the pictorial layers as if in a continuous flourish. Here the composition seems to be taken over, the vortex of the material has played its joker; while in the work of a year later, *Untitled* of 1952, here is the sack, together with sand, Vinavil glue, a collage of still other materials trying to sew the field, to put it back in order, perhaps to compose barely squared hiding places for the mysteries of the material that the Maestro so skilfully sews and weaves, manipulates and inflames. Works, therefore, that are worthy companions of *Nero con punti* and of its journey from restoration to the public, from memory to the future, from the uniqueness of an extraordinary pictorial experience to the sharing arising from the marriage of our eyes, on, in and around Alberto Burri's great, monumental work in black.

Ilaria Bignotti

Catrame, 1950, catrame, vinavil e olio su tela/*tar, vinavil and oil on canvas*, 65 x 80 cm
Collezione privata Firenze/*Florence private collection*, courtesy Tornabuoni Arte





Il senso e il valore del restauro

dell'opera *Nero con punti*
di Alberto Burri

Meaning and value of the restoration

the work Nero con punti
[Black with stitches] by Alberto Burri

Dati anagrafici

Nero con punti ha compiuto 64 anni.

L'opera è stata realizzata da Alberto Burri nel 1958: l'artista, oggi scomparso, aveva 43 anni quando la concepì. L'opera fa parte della serie chiamata i "Sacchi".

È classificata come pittura, perché costruita secondo la logica del quadro, di forma rettangolare, ed ha un carattere essenzialmente pittorico, ma si può dire che è anche plastico, per la presenza di materiali a rilievo, che sono la forza della sua espressione pittorica. È composta di iuta, vernice sintetica polimerica, vinavil, tela a tramatura sottile di fondo. La serie dei "Sacchi" di Burri, appartiene agli anni Cinquanta della sua produzione e vede come protagonista l'uso ripetuto di tele di iuta ritagliati da balle¹. I prodotti alimentari come lo zucchero, il caffè, che arrivano in Italia nel periodo subito dopo la Seconda Guerra mondiale viaggiano in grandi sacchi di iuta, provenienti dagli Stati Uniti. Gli imballi erano sacchi come tanti, che non avevano qualità estetiche intrinseche se non quella di servire a uno scopo. Quando Burri adoperava questi sacchi sono logori, deformati dall'utilizzo e dai viaggi, ma il loro aspetto trascina ancora con sé la vitalità di una forza passata genuina. L'artista non li sottopone ad un processo di degrado artificiale, ma li raccoglie così come sono. Questa premessa è utile per capire che quest'opera, nata impiegando materiali organici usurati dalla loro precedente "vita" e diventati altro per mano dell'artista, cioè un'opera d'arte, hanno continuato il loro naturale processo di invecchiamento e dunque di inevitabile degrado.

Nero con punti è dunque iuta declinata da Burri in tutte le sue possibili forme espressive. Misura 200 x 128 centimetri, ed è patrimonio del Unipol Sai Assicurazioni S.p.A. di Bologna.

Descrizione dell'opera e dello stato di conservazione prima del restauro

L'opera presenta come sfondo una tela a tramatura molto sottile, tinta di nera, tesa su un telaio in legno. Su questa base uniforme, l'artista posiziona dei sacchi di iuta, di pezzature più o meno ampie, lasciando una fascia centrale verticale vuota.

¹ La iuta è una fibra vegetale molto diffusa che da sempre era impiegata nella fabbricazione di imballaggi e di sacchi, e viene preferita al lino e alla canapa. Questa fibra naturale presenta una colorazione che varia dal bianco al bruno e si presenta ruvida al tatto. Grazie alla loro economicità e resistenza, questi sacchi hanno rappresentato la scelta più comune per il trasporto di merci e soprattutto di genere alimentari.

Biographical Data

Nero con punti turned 64 years old.

The work was created by Alberto Burri in 1958: the now deceased artist was 43 years old when he conceived it. The work is part of the series called "Sacchi" [Sacks].

It is classified as a painting because it is built according to the logic of a rectangular frame and has an essentially pictorial character, but can also be said to be plastic due to the presence of materials in relief, which are the strength of his pictorial expression.

It consists of jute, polymeric synthetic varnish, Vinavil glue, and thinly textured background canvas. Burri's "Sacchi" series belongs to the 1950s and features the repeated use of jute canvas cut from bales¹. Foodstuffs such as sugar and coffee, which arrived in Italy in the period immediately after the Second World War, travelled in large jute sacks from the United States.

The packages were sacks like so many others, with no intrinsic aesthetic qualities other than serving a purpose.

When Burri used these sacks they were worn, deformed by use and travel, but their appearance still carried the vitality of a genuine past strength. The artist did not subject them to an artificial degradation process, but collected them as they were.

This premise is useful for understanding that this work, created using organic materials worn out by their previous "life" and then having become something else at the hands of the artist, i.e., a work of art, have continued their natural ageing process and thus inevitable degradation. *Nero con punti* is therefore jute that Burri articulated in all its possible forms of expression.

The work measures 200 x 128 centimetres and is part of the Artistic Heritage of UnipolSai Assicurazioni S.p.A. of Bologna.

Description of the work and state of conservation before restoration

The work has a very thin, black-dyed canvas stretched on a wooden frame as a background.

The artist placed jute sacks of varying sizes on this uniform base, leaving an empty central vertical band.

¹ Jute is a widespread vegetable fibre that has always been used in manufacturing packaging and sacks, and is preferred over flax and hemp in the production of sacks. This natural fibre varies in colour from white to brown and is rough to the touch. Thanks to their low cost and strength, these sacks were the most common choice for transporting goods and especially foodstuffs.

Unisce poi i due lembi della composizione con una corda, che tende come i lacci di una scarpa, congiungendo così il lato sinistro della composizione con quello destro. La corda tesa crea una trazione evidente: i bordi della tela di iuta sono staccati dallo sfondo e per evitare una rottura della iuta nella zona centrale, sotto maggiore tensione, i margini sono rinforzati con un cordolo cucito grossolanamente, che potrebbe anche essere il bordo esterno del tessuto più volte arrotolato e cucito per darle maggiore consistenza. L'annodatura della corda inizia dall'alto, sul lato destro della composizione e si conclude in basso con un nodo centrale ben visibile. La corda non è formata dallo stesso filo continuo ma si contano almeno tre annodature lungo i bordi².

La tensione della cordicella rimane comunque uguale lungo tutto il percorso, così che l'occhio dello spettatore, come un funambolo, si sposta lentamente da una sponda all'altra della complessa composizione senza incontrare difformità.

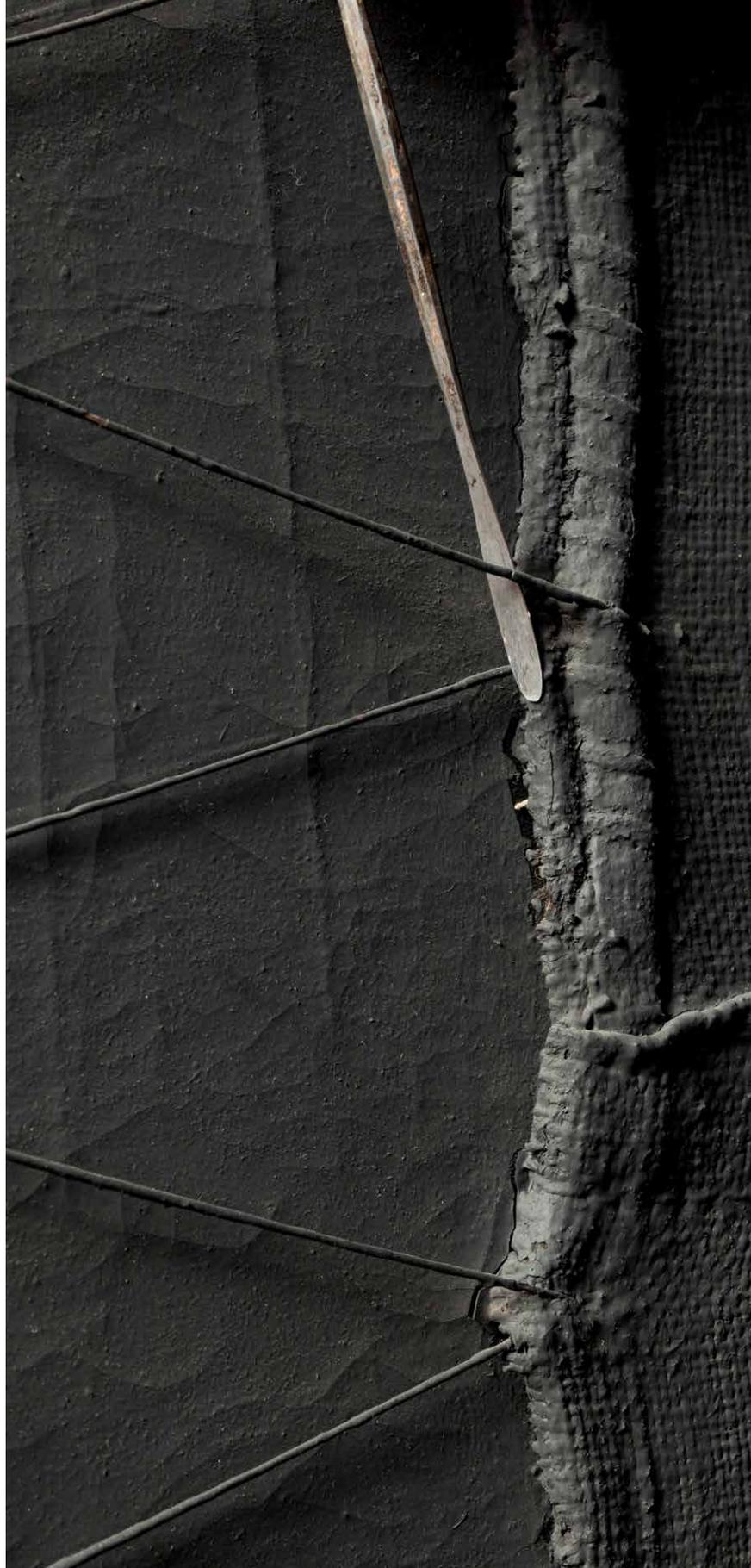
He then joined the two edges of the composition with a rope, which he stretched like shoelaces, thus joining the left side of the composition with the right. The taut rope created a noticeable traction: the edges of the jute are detached from the background and to prevent the jute from breaking in the central area under greater tension, the edges were reinforced with a coarsely stitched bead, which could also be the outer edge of the fabric that was rolled up several times and stitched to give it greater consistency.

The knotting of the rope starts at the top, on the right side of the composition, and ends at the bottom with a clearly visible central knot. The rope is not formed with the same continuous thread, but with at least three knots along the edges².

However, the tension of the rope remains the same throughout, so that the viewer's eye slowly moves from one side of the complex composition to the other like a tightrope walker, without encountering any inconsistencies.

² La presenza di numerose cuciture e rammendi nella struttura della composizione, inglobati nella vernice nera mat, impediscono in certi punti di capire se i fili singoli visibili, sono nodi della corda centrale oppure nodi delle cuciture del supporto.

² The presence of numerous seams and mends in the structure of the composition, embedded in the black matte paint, make it impossible to discern in certain places whether the single threads visible are knots in the central rope or knots in the backing seams.





Sul retro dell'opera, avvitati sul telaio, troviamo dei robusti pannelli di cartone che proteggono la tela di sostegno.

Non ci è dato sapere se questa scelta conservativa è originale oppure è stata eseguita quando l'opera è stata inserita nella sua attuale cornice³. Quest'ultima sul retro, a sua volta, è munita di un telaio di legno a forma di croce, che mantiene in piano e senza distorsioni il quadro e permette una movimentazione dell'opera in sicurezza, malgrado il peso e la trazione esercitata dalla composizione di Burri.

Sturdy cardboard panels protecting the canvas can be found on the back of the work, screwed onto the frame. We do not know whether this conservation choice is original or was made when the work was placed in its current setting³.

In turn, the frame on the back is fitted with a wooden frame in the shape of a cross, which keeps the painting flat and undistorted and allows the work to be moved safely, despite the weight and traction exerted by Burri's composition.



³ L'opera, come testimoniano le etichette incollate sul retro del dipinto fu inviata nel 1966 a Città del Messico, Museo de arte moderno, per una mostra promossa dall'Istituto italiano di cultura nel quadro dell'accordo culturale italo-messicano, organizzata dalla Quadriennale di Roma su incarico dei ministeri degli Affari esteri e della Pubblica istruzione e con la collaborazione dell'Ambasciata d'Italia in Messico. Il dipinto all'epoca di proprietà di Pietro Campilli di Roma, era già inserito in quella che è tutt'ora la sua cornice. Non sappiamo però se è stata fatta per l'occasione, se la forma della cornice è frutto del gusto del collezionista, di Alberto Burri o di comune consenso. La forma comunque, per niente banale, è realizzata con grande cura, protegge con efficienza le sporgenze della materia e valorizza il dipinto.

³ As testified by the labels glued to the back of the painting, the work was sent to Mexico City in 1966, to the Museo de arte moderna for an exhibition promoted by the Italian Institute of Culture in the context of the Italo-Mexican cultural agreement, organised by the Quadriennale di Roma on behalf of the Ministries of Foreign Affairs and Education and with the collaboration of the Italian Embassy in Mexico. Owned by Pietro Campilli of Rome, the painting was already in its frame at that time. However, we do not know whether it was made for the occasion, whether the shape of the frame is the result of the collector's taste, of Alberto Burri's or of common consent. The form, however, which is by no means trivial, was made with great care, efficiently protecting the protrusions of the material and enhancing the painting without it being noticeable.

Dall'osservazione del dipinto in sede di Unipol SAI nel 2019⁴, si notava nella metà inferiore della tela delle cadute di pellicola pittorica in più punti e una rottura della cordicella centrale, dovuti a colpi ricevuti e sfregamenti ripetuti sulla superficie.

Erano visibili anche dei vecchi restauri pittorici eseguiti maldestramente con un pennarello per nascondere delle abrasioni della materia pittorica. Su tutta l'opera era presente uno strato di polvere e di depositi ambientali che si erano annidati in tutti gli anfratti della tela, conferendo alla superficie un aspetto biancastro.

L'intervento

1. Analisi dei materiali costitutivi e messa a punto della metodologia

Prima di intervenire sul dipinto ci siamo avvalsi del supporto e della collaborazione di specialisti del CNR di Firenze⁵ e dell'Università di Pisa⁶, per individuare tutti i componenti di questo capolavoro, analizzarne la composizione, valutare i processi di invecchiamento dei singoli materiali costitutivi e distinguere ciò che appartiene ad un naturale invecchiamento strutturale dell'opera e ciò che è frutto di un trattamento inconsueto. Le informazioni acquisite sono fondamentali per impostare una metodologia di lavoro corretta, per portare alla luce problematiche che non sempre sono visibili ad occhio nudo e confrontare i dati ottenuti con analisi analoghe condotte su altre opere.

Due micro campioni sono stati prelevati, dal colore nero mat nella zona centrale del dipinto e sulla cordicella.

Sono state realizzate delle sezioni stratigrafiche che hanno permesso tramite la loro osservazione al microscopio ottico in luce riflessa di evidenziare la presenza di un primo livello sottile di tinta nera e un successivo strato pittorico sempre di colore nero e di spessore maggiore.

⁴ Il restauro iniziato a ottobre del 2019 ha subito una lunga parentesi legato alla situazione sanitaria Nazionale e si è concluso a fine anno 2021. Direzione dei lavori Angela Memola, responsabile Arte e Patrimonio Artistico- CUBO- Bologna.

⁵ Donata Magrini, CNR-ISPC (Consiglio Nazionale delle Ricerche - Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale) ha condotto analisi XRD, ATR-FTIR su due campioni prelevati e Marcello Piccolo, Lorenzo Stefani, IFAC-CNR (Istituto di Fisica Applicata "Nello Carrara" - Consiglio Nazionale delle Ricerche) ha eseguito le riprese della fluorescenza indotta da ultravioletti prima della pulitura per valutare e eventualmente documentare presenza di vernice.

⁶ Francesca Modugno, Jacopo La Nasa, CISUP - Centro per l'Integrazione della Strumentazione Scientifica dell'Università di Pisa. Hanno condotto analisi su campioni mediante Multi shot pyrolyzer GC/MS.

Upon observing the painting at Unipol SAI's premises in 2019⁴, the paint film was falling off in several places in the lower half of the canvas and there was breakage in the central rope caused by having been hit and repeated rubbing on the surface.

Old restorations of the paint were also visible, clumsily executed with a felt-tip pen to conceal abrasions of the paint material.

A layer of dust and environmental deposits were present all over the work, which had nestled in all the crevices of the canvas, giving the surface a whitish appearance.

The restoration

1. Analysis of constituent materials and definition of the methodology

Before working on the painting, we enlisted the support and collaboration of specialists from the CNR in Florence⁵ and the University of Pisa⁶ in order to identify all the components of this masterpiece, analyse its composition, assess the ageing processes of the individual constituent materials and distinguish what belongs to a natural structural ageing of the work and what is the result of unusual treatment. The information acquired was fundamental for establishing a correct working methodology, for bringing problems to light that are not always visible to the naked eye and for comparing the data obtained with similar analyses conducted on other works.

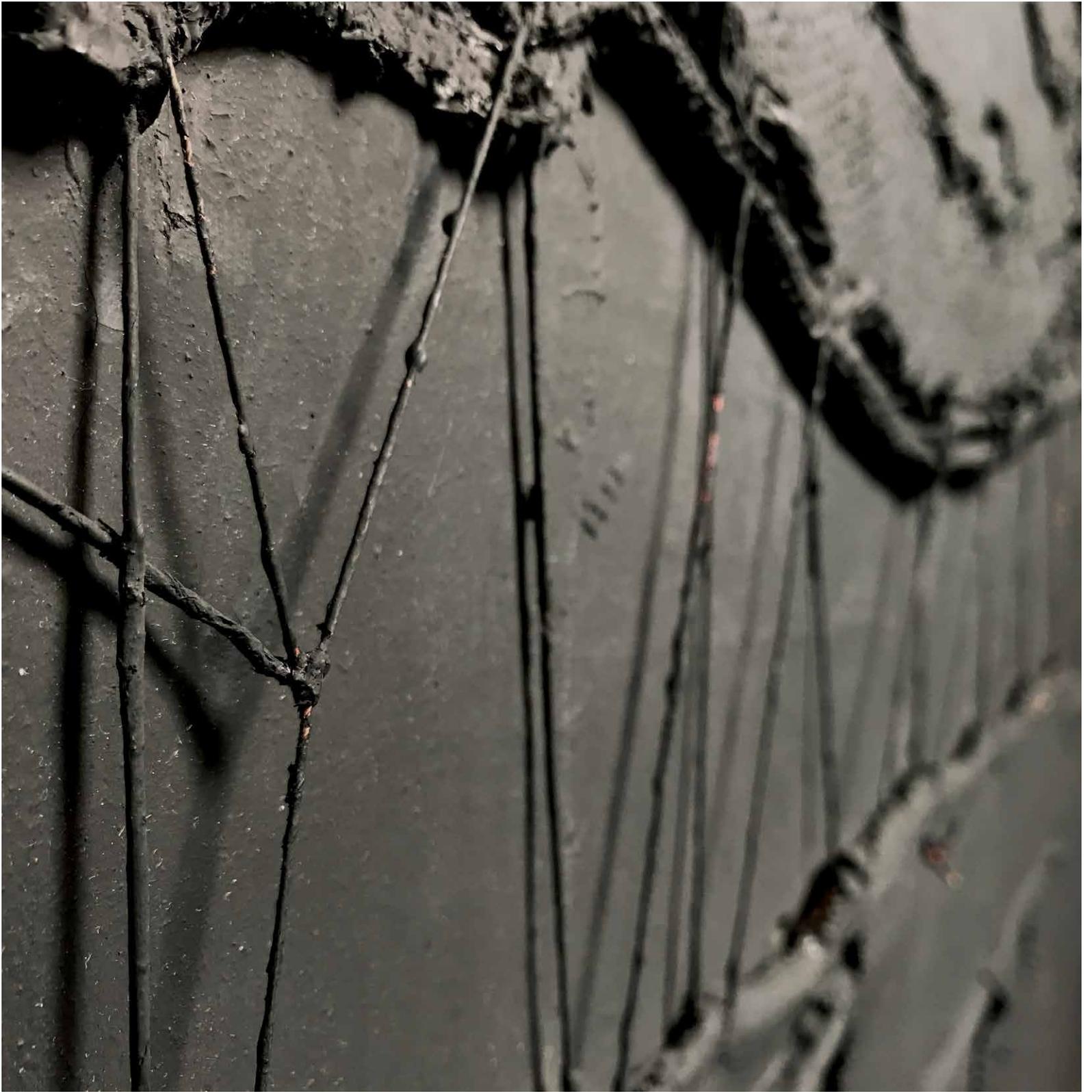
Two micro-samples were taken from the black matte colour in the central area of the painting and on the rope.

Stratigraphic sections were made, whose observation under a reflected light microscope allowed to highlight the presence of a first thin layer of black paint and a subsequent, thicker, layer of black paint. The observations of the morphological features confirmed that both levels appear to consist of the same materials.

⁴ The restoration started in October 2019, underwent a long interlude related to the national health situation and was completed at the end of the year 2021. The work was directed by Angela Memola, Head of Art and Artistic Heritage- CUBO- Bologna.

⁵ Donata Magrini, CNR-ISPC (National Research Council - Institute of Cultural Heritage Sciences). Conducted XRD, ATR-FTIR analyses on two samples taken Marcello Piccolo, Lorenzo Stefani, IFAC-CNR ("Nello Carrara" Institute of Applied Physics - National Research Council) carried out ultraviolet-induced fluorescence imaging before cleaning to assess and possibly document the presence of paint.

⁶ Francesca Modugno, Jacopo La Nasa, CISUP - Centre for the Integration of Scientific Instrumentation, University of Pisa. They conducted analyses on samples by Multi-shot pyrolyzer GC/MS.



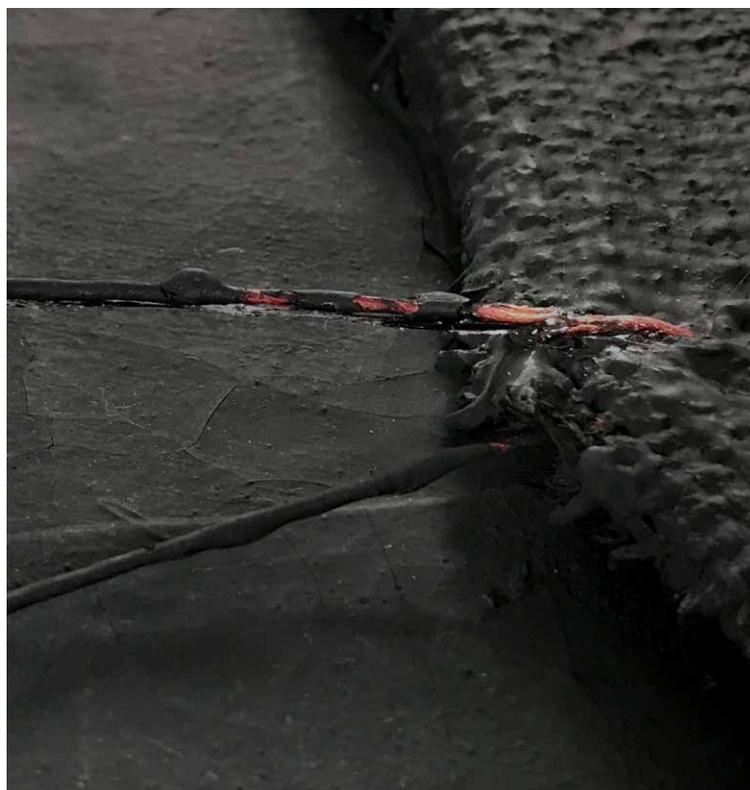
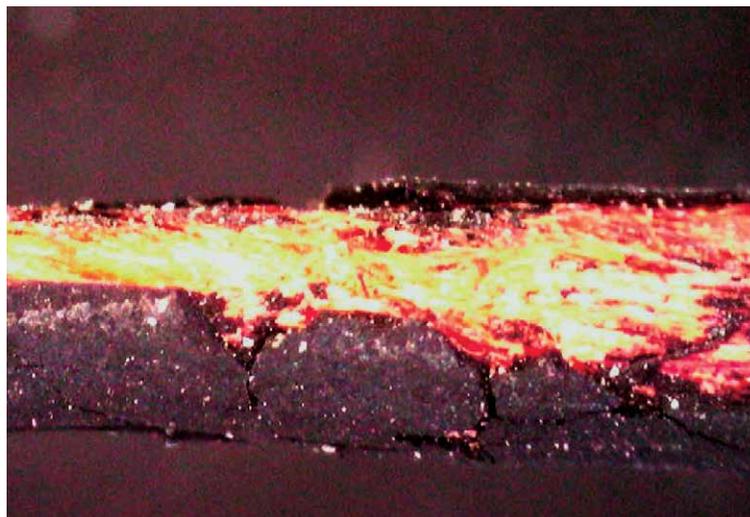
Le osservazioni delle caratteristiche morfologiche hanno confermato che entrambi i livelli sembrano costituiti dagli stessi materiali.

Le analisi di micro prelievi sottoposti ad analisi di tipo chimico molecolare mediante spettroscopia infrarossa FT-IR hanno permesso una caratterizzazione dei materiali costitutivi; il pigmento nero dall'aspetto mat è composto di nero d'ossa, solfato di bario, tracce di calcite e di gesso. La presenza di solfato di bario può essere indice dell'impiego di una pittura commerciale, perché veniva usato correntemente come carica nelle formulazioni.

Per quanto riguarda l'individuazione del legante sia del pigmento nero che della fibra, si sono sottoposti ad analisi di pirolisi-gas cromatografia-spettrometria di massa (Py-GC-MS) campioni di materiali. Lo studio è stato condotto dal dipartimento di Chimica di Pisa. Le analisi hanno evidenziato nel campione di pigmento nero la presenza dei marker caratteristici di una resina alchidica. Le analisi hanno inoltre evidenziato la presenza di diversi diterpeni, con acido abietico e 7-oxo-deidroabietico come più abbondanti, insieme a retene e norabietatrieni, tutti prodotti di pirolisi che possono essere ricondotti alla presenza di una pece di pino (resina vegetale utilizzata nella fabbricazione delle vernici). Infine, le analisi hanno evidenziato la presenza del pentaclorofenolo, principio attivo di prodotti antitar-me. La presenza di tracce di prodotto antitar-me va forse imputata al primo uso di questo materiale nato per contenere e trasportare generi alimentari.

Sul campione di fibra invece è stata evidenziata la presenza in tracce di marker caratteristici della pece di pino insieme a quelli del polivinilacetato (acido acetico, benzene, derivati aromatici e ftalati). La pirolisi, analogamente a quanto visto per il campione di colore, ha evidenziato la presenza di pentaclorofenolo.

Le analisi hanno inoltre rilevato tracce di colla vinilica, non come componente del pigmento nero⁷, ma nella fibra grezza della iuta. Si può ipotizzare che Burri abbia impiegato il vinavil come collante per dare forma alla iuta ed irrigidire la composizione dei vari frammenti di sacchi, lavorazione che si è rivelata nel tempo un acceleratore del processo di deterioramento del tessuto. Osservando l'opera nel suo insieme, sembra che Burri abbia lavorato diversamente il tessuto nei due lati della composizione: a destra "l'ordine" con pezzatura di stoffa regolari e compatte, a sinistra il "caos" con buchi, rammendi e deformazioni del tessuto logoro.



⁷ Studi condotti nel 2018 da un gruppo di restauratori guidati da Paola Carnazza su un'opera di Burri *Nero Bianco Nero*, del 1955 della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, hanno rilevato che la stesura pittorica nera è composta di vinavil, nero d'ossa, carbonato di calcio e solfato di bario. Cfr. P. Carnazza, S. Francone, N. Sangiorgi, D. Poggi, *Nero Bianco Nero di Alberto Burri: studio e progettazione dell'intervento su un'opera d'arte contemporanea polimerica in Lo stato dell'arte*, Atti del XVI Congresso Nazionale IGIC, Castello del Buonconsiglio, Trento, 25-27 ottobre 2018, pp. 139-146.



The analyses of the micro-samples subjected to molecular chemistry analysis using FT-IR infrared spectroscopy enabled a characterisation of the constituent materials; the matte-looking black pigment is composed of bone black, barium sulphate, traces of calcite and chalk. The presence of barium sulphate may indicate the use of a commercial paint, as it was commonly used as a filler in formulations.

To identify the binding agent of both the black pigment and the fibre, material samples were subjected to pyrolysis-gas chromatography-mass spectrometry (Py-GC-MS) analyses.

The study was conducted by the Department of Chemistry in Pisa. The analyses revealed the presence of markers characteristic of an alkyl resin in the black pigment sample.

The analyses also revealed the presence of several diterpenes, with abietic acid and 7-oxo-dehydroabietic acid being the most abundant, along with retene and norabietatrienes, all pyrolysis products that can be traced back to the presence of pine pitch (a plant resin used in the manufacture of paints). Lastly, the analyses revealed the presence of pentachlorophenol, an active ingredient in moth-proofing products.

The presence of traces of moth-proofing product can perhaps be attributed to the first use of this material that was created to contain and transport foodstuffs.

The fibre sample, on the other hand, showed the trace presence of markers characteristic of pine pitch along with those of polyvinyl acetate (acetic acid, benzene, aromatic derivatives and phthalates).

Similar to what was seen in the colour sample, the pyrolysis revealed the presence of pentachlorophenol.

The analyses also revealed traces of vinyl glue, not as a component of the black pigment⁷, but in the raw jute fibre. It can be assumed that Burri used Vinavil as a glue to shape the jute and stiffen the composition of the various sack fragments, a process that proved to be an accelerator of the fabric's deterioration process over time.

Observing the work as a whole, it seems that Burri worked the fabric differently on the two sides of the composition: "order" on the right with regular and compact pieces of fabric, "chaos" on the left with holes, mends and deformations of the worn fabric.

⁷ Studies conducted in 2018 by a group of restorers led by Paola Carnazza on a 1955 work by Burri, *Nero Bianco Nero [Black White Black]*, from the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome, found that the black paint layer was composed of Vinavil, bone black, calcium carbonate and barium sulphate. See P. Carnazza, S. Francone, N. Sangiorgi, D. Poggi, *Nero Bianco Nero by Alberto Burri: study and design of the intervention on a poly-material contemporary work of art*, in *Lo stato dell'arte [The state of art]*, Acts of the XVI National IGIIIC Congress, Castello del Buonconsiglio, Trento, 25-27 October 2018, p. 139-146.

Sul lato destro della composizione infatti i pezzi lavorati sono grandi, sembrano provenire dallo stesso sacco disteso, la trama del tessuto è compatta, regolare, con pochi difetti. I buchi presenti, di aspetto naturalmente tondeggiante, sono curati: i bordi delle mananze sono rigirati verso l'interno, formando un cordolo leggermente a rilievo. Laddove Burri applica dei rammendi, la stoffa scelta è di grammatura diversa dalla iuta di fondo, la forma è rettangolare e i rammendi stessi sono attaccati ordinatamente con una cucitura piatta quasi invisibile. La tinta nera che ricopre la superficie è stesa uniformemente e ricopre tutte le asperità della trama del tessuto. Sul lato sinistro dell'opera invece, la iuta impiegata è fortemente degradata; i sacchi sono più di uno, con grammatura del filato diverso e presentano molte lacerazioni strutturali provocate dall'usura, con degli strappi che diventano buchi dai contorni sfrangiati e delle deformazioni nella trama della fibra del tessuto. I rattoppi sono irregolari, scelti con accurata casualità, e la cucitura grossolana è palesemente in evidenza. Convivono isole materiche a rilievo, di frammenti sovrapposti, confusi, laceri, incollati o cuciti, vicino a zone dove la tela è scomparsa e forma dei crateri che conferiscono alla composizione un aspetto lunare. La tinta nera è stesa in modo disomogeneo e forma accumuli in più zone.

On the right side of the composition, in fact, the worked pieces are large, seeming to come from the same stretched out sack, with the weave of the fabric being compact, regular, with few defects. The holes which are present are naturally rounded in appearance and well cared for: the edges of the holes are turned inwards, forming a slightly raised bead. Where Burri applied mends, the fabric chosen is of a different weight from the jute base, the shape is rectangular and the mends themselves are neatly attached with an almost invisible flat seam. The black dye covering the surface is spread evenly and covers all the roughness of the fabric weave.

On the left side of the work, the jute used is instead heavily degraded; there is more than one sack, with different weights of yarn, and many structural tears caused by wear can be seen, with the tears becoming holes with frayed edges and deformations in the weave of the fabric fibre. The patches are irregular, chosen with careful randomness, and the coarse stitching is blatantly highlighted. There are material islands in relief, with overlapping, jumbled, torn, glued or stitched fragments, next to areas where the canvas has disappeared, forming craters that give the composition a lunar appearance. The black dye is spread unevenly and forms accumulations in several areas.





2. La rimozione dello sporco ambientale

Questa diversità di materiali ha comportato un livello di degrado della fibra organica diverso tra un lato e l'altro, con degli accumuli di polvere ambientali più importanti e corposi sul lato sinistro.

Nel progetto iniziale si era ipotizzata la rimozione della polvere usando un piccolo aspirapolvere museale, di potenza minima e provvisto di un beccuccio sottile. Si è presto osservato che la depolimerizzazione della fibra di iuta è molto avanzata e i fili che compongono la trama del tessuto si frantumano con facilità, appena sollecitati da un minimo di pressione o di fregamenti. Sulla tinta nero di aspetto opaco, l'utilizzo di una soluzione acquosa come agente per la pulitura è stato ritenuto altrettanto sconsigliabile per l'estrema sensibilità della superficie.

Si è dunque preferita una rimozione della polvere con un metodo a secco, totalmente controllabile, impiegando dei panni di microfibra Evolon® CR della ditta Deffner-Johann, particolarmente efficaci per il loro alto potere di assorbimento dello sporco.

Il materiale soffice, impiegato con l'ausilio di un bastoncino, si adatta infatti alle asperità del manufatto, e con un lievissimo fregamento ingloba nella sua struttura la polvere presente.

Per il suo speciale intreccio e la coesione del materiale compositivo, non rilascia residui di fibra sulla superficie quando viene impiegato, anche sulla iuta che presenta delle ruvidezze e delle asperità di materia molto rilevante.

Laddove la tela presenta molti punti di rilievo e anfratti, si è prima impiegato un pennello morbido per rimuovere la polvere; successivamente, si è consolidata la superficie con un adesivo a base acquosa (Funori) applicato a gocce, e successivamente si è ripulita la zona trattata con il panno di microfibra.

L'operazione di rimozione dello sporco, eseguita pochi mesi dopo l'arrivo dell'opera in studio, è stata ripetuta nel mese di dicembre 2021, a restauro concluso, riportando la superficie ad un nero intenso.



2. The removal of environmental dirt

This diversity of materials resulted in a different level of degradation of the organic fibre from one side to the other, with the accumulations of environmental dust being more prominent and substantial on the left side. In the initial project, it was assumed that the dust would be removed using a small museum vacuum with minimal power and a thin nozzle.

It was soon observed that the depolymerisation of the jute fibre was very advanced and the threads forming the weave of the fabric easily broke as soon as they were subjected to the slightest pressure or rubbing. The use of an aqueous solution as a cleaning agent was deemed equally inadvisable on the black dye with an opaque appearance due to the extreme sensitivity of the surface.

Therefore, a dry, fully controllable dust removal method was preferred, using Evolon® CR microfibre cloths from Deffner-Johann, which are particularly effective due to their high dirt-absorbing power.

Used with the help of a small stick, the soft material indeed adapts to the roughness of the artefact, and with a very slight rubbing it incorporates the dust present in its structure.

Due to its special weave and the cohesion of the composite material, it does not release fibre residue on the surface when used, even on jute that has very significant rawness and roughness.

Where the canvas had many crevices and spots in relief, a soft brush was first used to remove the dust, then the surface was consolidated with a water-based adhesive (Funori) applied in drops, and the treated area was then wiped clean with the microfibre cloth. The dirt removal operation performed a few months after the work's arrival in the studio was repeated in December 2021 after the restoration was completed, restoring the surface to an intense black.



3. Il consolidamento della fibra e le problematiche della pittura nero mat

La tinta nero mat impiegata da Burri presentava in alcuni punti dei sollevamenti della pellicola pittorica dovuti a fregamenti e a colpi accidentali recenti. È stato anche rilevato, in corrispondenza dei ritagli di iuta aggettanti, maggiormente esposti, un fenomeno di sparizione della pellicola pittorica causata da una perdita di coesione della fibra di iuta. La torsione del filo osservata a microscopio si presentava sfrangiata, rotta, con una riduzione di volume e di robustezza mentre la pellicola nera rigida non sembrava avere diminuito di massa. La scelta dell'agente consolidante si è dunque indirizzata verso un prodotto abbastanza fluido, al fine sia di poter penetrare con facilità negli anfratti del colore per risanare la fibra di supporto, sia anche di avere un buon potere adesivo per ridare coesione al colore frantumato. Tra i fattori importanti che hanno caratterizzato le scelte, il senso e il valore di questo restauro, è la considerazione di utilizzare un prodotto non tossico e di definire una peculiare modalità d'applicazione, nel rispetto sia dell'operatore addetto al restauro stesso, sia dell'ambiente.

Infine, fattore imprescindibile, data la consapevolezza che il processo di invecchiamento dei materiali costitutivi di *Nero con punti* è tuttora in atto, ci si è orientati verso l'impiego di un consolidante che non interagisse chimicamente con i materiali costitutivi dell'opera. La scelta è stata quella di un prodotto naturale di origine vegetale estratto dalle alghe giapponesi Funori, consistente in una miscela polisaccaridica (funorano).

Tipo, dosaggio e concentrazioni del prodotto sono stati finalizzati grazie alla consulenza e con il supporto di un chimico⁸. Il Funori viene impiegato da secoli in Oriente quale consolidante di materiali porosi come il tessuto o la carta. Il nome stesso Funori, che significa tela (fu) e colla (nori), ci dà già un'indicazione sul suo uso.

Per l'intervento sul *Nero con punti*, si è scelta la versione del prodotto in polvere (esiste anche l'alga seccata), messo prima a rigonfiare in acqua demineralizzata e poi riscaldata a bagnomaria per venti minuti, senza portare il liquido ad ebollizione, filtrato poi tre volte con una tela di cotone a trama fitta, per ottenere una sostanza il più trasparente possibile, con poche impurità.

⁸ Leonardo Borgioli, responsabile dell'ufficio tecnico della ditta di prodotti per restauro C.T.S. ha fornito una bibliografia completa degli studi effettuati sul Funori nell'ambito del restauro non solo della carta ma anche di dipinti, inserita in fondo alla relazione.





3. Fiber consolidation and problems related to the black mat color

The black matte paint Burri had used showed some signs of the paint film lifting in some places due to recent rubbing and accidental blows.

The paint film was disappearing at the most exposed jute cuttings, caused by a loss of cohesion of the jute fibre. When observed under the microscope, the twist of the thread was frayed, broken, with a reduction in volume and robustness while the rigid black film did not appear to have decreased in mass.

The choice of the consolidating agent was therefore oriented towards a fairly fluid product, both in order to be able to easily penetrate into the crevices of the colour to restore the support fibre, and also to have a good adhesive power to restore cohesion to the broken colour.

The important factors that characterised the choices, sense and value of this restoration included the consideration of using a non-toxic product and defining a particular application method, respecting both the restoration operator and the environment.

Finally, given the awareness that the unavoidable ageing process of *Nero con punti's* constituent materials is still ongoing, we opted for the use of a consolidating agent that would not chemically interact with the work's constituent materials.

The choice was a natural product of plant origin extracted from the Japanese Funori algae, consisting of a polysaccharide mixture (funoran). The type, dosage and concentrations of the product were finalised with the advice and support of a chemist⁸.

Funori has been used for centuries in the East as a consolidating agent for porous materials such as fabric or paper.

The very name Funori, meaning cloth (*fu*) and glue (*nori*), already gives us an indication of its use.

For the work on *Nero con punti*, the powder version of the product was chosen (dried seaweed also exists), first swelled in demineralised water and then heated in a bain-marie for 20 minutes, without bringing the liquid to a boil, then filtered three times with a tightly woven cotton cloth to obtain a substance as transparent as possible, with few impurities.

⁸ Leonardo Borgioli, head of the technical department of the restoration product company C.T.S. He provided a comprehensive bibliography of studies carried out on Funori in the field of restoration, not only of paper but also of paintings, included at the end of the report.

Si è ottenuto con questo procedimento il funorano puro, principio attivo responsabile del consolidamento: una molecola piuttosto elastica, formata da unità di galattosio che la rendono simile nella composizione alla cellulosa e dunque affine e compatibile con il materiale che costituisce la fibra di iuta. La sua applicazione ridà corpo e elasticità alla fibra, senza modificare l'aspetto del colore e senza produrre gore nei punti trattati⁹. La soluzione privilegiata in base al suo potere di penetrazione è stata ottenuta partendo da una concentrazione del 4% di alga in polvere (2 gr in 50 cc di acqua demineralizzata) applicata a pennello, goccia a goccia sulle zone da consolidare. La scelta della concentrazione del prodotto è il risultato di un compromesso tra la forza adesiva, il mantenimento della trasparenza e la non alterazione dell'aspetto opaco del colore. Inoltre il Funori ha proprietà pulenti oltre a quelle consolidanti e dunque durante la fase della rimozione della polvere, nei punti dove la consistenza della fibra era molto compromessa, si è applicata una soluzione all'1% a pennello per rinforzare la fibra e il colore e facilitare la successiva rimozione della polvere con il panno di microfibra Evolon®, limitandone la pressione.

Nei punti dove non era possibile arrivare con il panno, si è fatta penetrare la soluzione con il pennello, ripetuto più volte.

This process allowed to obtain pure funoran, the active ingredient responsible for consolidation. It is a rather elastic molecule formed by galactose units that make it similar in composition to cellulose and therefore akin to and compatible with the material that constitutes jute fibre. Its application restores the fibre with body and elasticity, without changing the appearance of the colour and without producing stains in the treated areas⁹.

Based on its penetration power, the preferred solution was obtained from a 4% concentration of powdered seaweed (2 g in 50 cc of demineralised water) applied by brush, drop by drop on the areas to be consolidated. The choice of product concentration is the result of a compromise between adhesive strength, maintaining transparency and not altering the matte appearance of the colour. In addition, Funori has cleaning as well as consolidating properties, so during the dust removal phase, in places where the texture of the fibre was very compromised, a 1% solution was applied with a brush to reinforce the fibre and colour and facilitate the subsequent removal of dust with the Evolon® microfibre cloth, limiting pressure.

The solution was penetrated with the brush and repeated several times in places impossible to reach with the cloth.

⁹ Studiosi hanno testato anche la resistenza del Funori agli attacchi microbiologici, che risulta addirittura maggiore rispetto a quella di altri consolidanti di natura sintetica come il vinavil o il primal. Cfr. Carlo Galliano Lalli, Philippe Kron Morelli, Antonella Brogi, Francesco Baudone, Isetta Tosini, *Funori: adesivo naturale per pitture murali e materiali cartacei*, Linea Grafica, San Salvo, 2016, pp 49-52.

⁹ Researchers have also tested Funori's resistance to microbiological attack, which is even greater than that of other synthetic consolidating agents such as Vinavil or Primal. See Lalli Carlo Galliano, Kron Morelli Philippe, Brogi Antonella, Baudone Francesco, Tosini Isetta, *Funori: adesivo naturale per pitture murali e materiali cartacei* [Funori: natural adhesive for wall paintings and paper materials], Linea Grafica, San Salvo, 2016, pp 49-52.



4. Il consolidamento del laccio rotto¹⁰

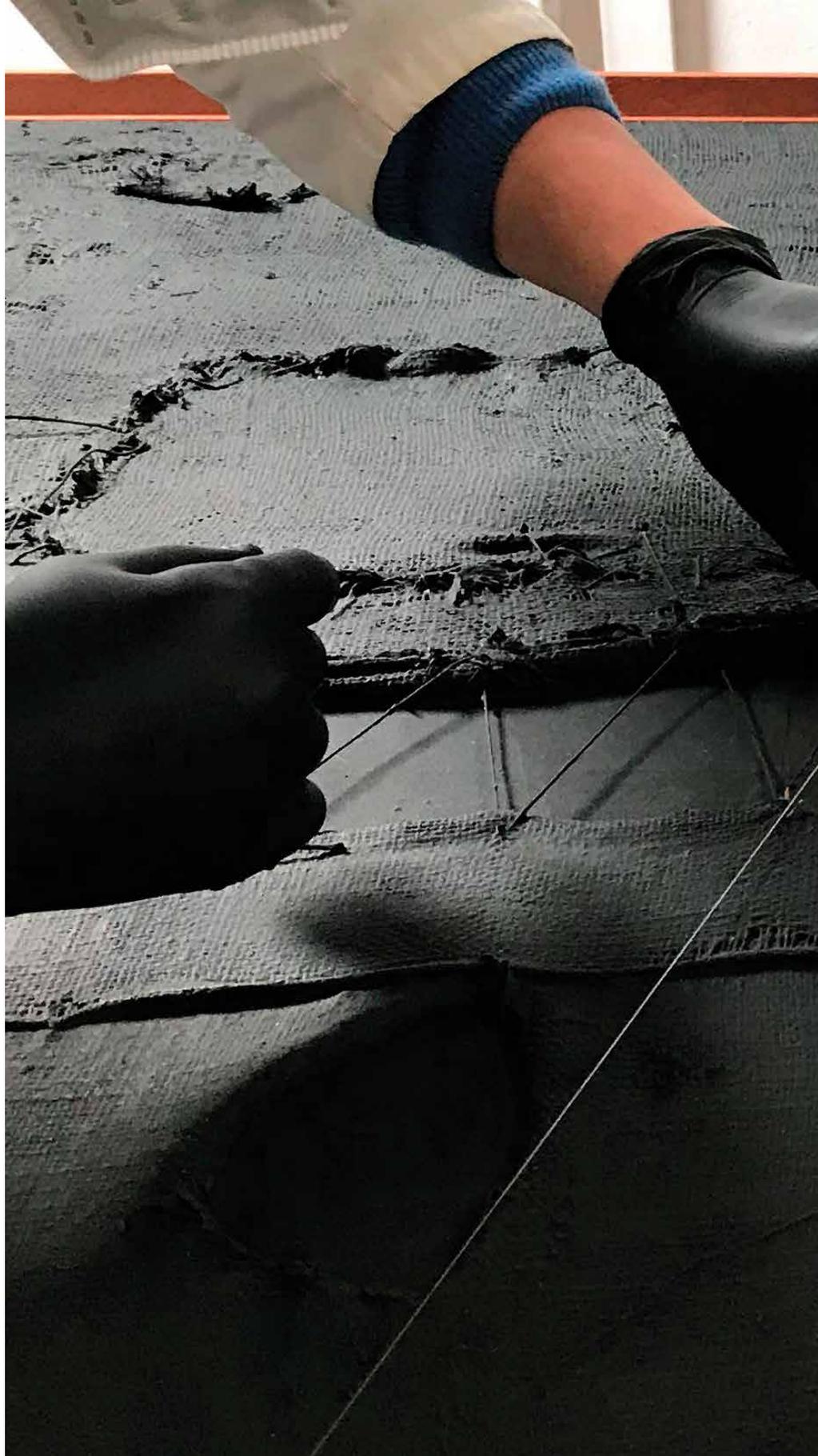
Per un colpo accidentale, nella metà inferiore dell'opera, lato destro, la cordicella si era rotta, lacerata nel punto di attaccatura del filo con il bordo esterno del tessuto. Dato che la cordicella è tesa in sospensione nel centro della tela e presenta una fragilità strutturale avanzata, con questo intervento, oltre a ricongiungere il punto di rottura della corda, si è pensato di ridare un sostegno continuo alla fibra degradata, rinforzandola con una fibra di carbonio, di colore nero. Anche impiegata in spessore ridotto, la fibra di carbonio è molto resistente: non si deforma e non si altera. Si è proceduto dunque applicando sul filo di carbonio, a freddo, una minima quantità di resina termoplastica Plextol B 500 come adesivo. Una volta asciugato il prodotto, si è incollata la fibra di carbonio nel punto di rottura della cordicella, si è teso il filo nella traiettoria esatta che aveva in origine e si è proceduto a fissarlo sull'altra sponda della composizione. Su questo filo teso sano, si è adagiata la cordicella rotta, precedentemente trattata con il Funori. L'incollaggio è stato fatto rigenerando in alcuni punti il Plextol B500 con gocce di acetone applicato a pennello. La fibra di carbonio è solida, molto sottile, fa da sostegno alla cordicella rotta, rimanendo invisibile ad occhio nudo.

5. L'integrazione pittorica¹¹

Quest'ultima fase del lavoro è stata condotta con una metodologia in linea con quella seguita per il consolidamento, perciò nei punti dove il colore era caduto abbiamo impiegato del colore a tempera della ditta Schmincke, stemperato in Funori all'1%. Le piccole lacune interessavano principalmente la metà inferiore del dipinto nei punti in aggetto.

¹⁰ Per questa fase del lavoro ho coinvolto Lorenzo Conti, specialista nel consolidamento dei supporti su tela.

¹¹ Mi sono avvalsa della collaborazione di Anouk Ducloux, che mi ha aiutato anche nella fase della pulitura della superficie.





4. Consolidation of the broken lace¹⁰

Due to an accidental blow to the lower half of the work, right side, the rope had broken, tearing at the point where the thread is attached to the outer edge of the fabric. Since the rope is stretched in suspension in the centre of the canvas and has advanced structural fragility, with this intervention, in addition to rejoining the breaking point of the rope, it was decided to restore continuous support to the degraded fibre by reinforcing it with a black carbon fibre.

Even when used with reduced thickness, carbon fibre is very strong: it does not warp or distort. We therefore proceeded by applying a small amount of Plextol B 500 thermoplastic resin to the carbon thread as an adhesive.

Once the product had dried, the carbon fibre was glued at the breaking point of the rope, the rope was stretched to the exact trajectory it originally had, and then attached to the other side of the composition. First treated with Funori, the broken rope was then laid on this healthy stretched thread.

The bonding was carried out by regenerating the Plextol B500 in places with drops of acetone applied with a brush. Carbon fibre is solid, very thin and acts as a support for the broken rope, remaining invisible to the naked eye.

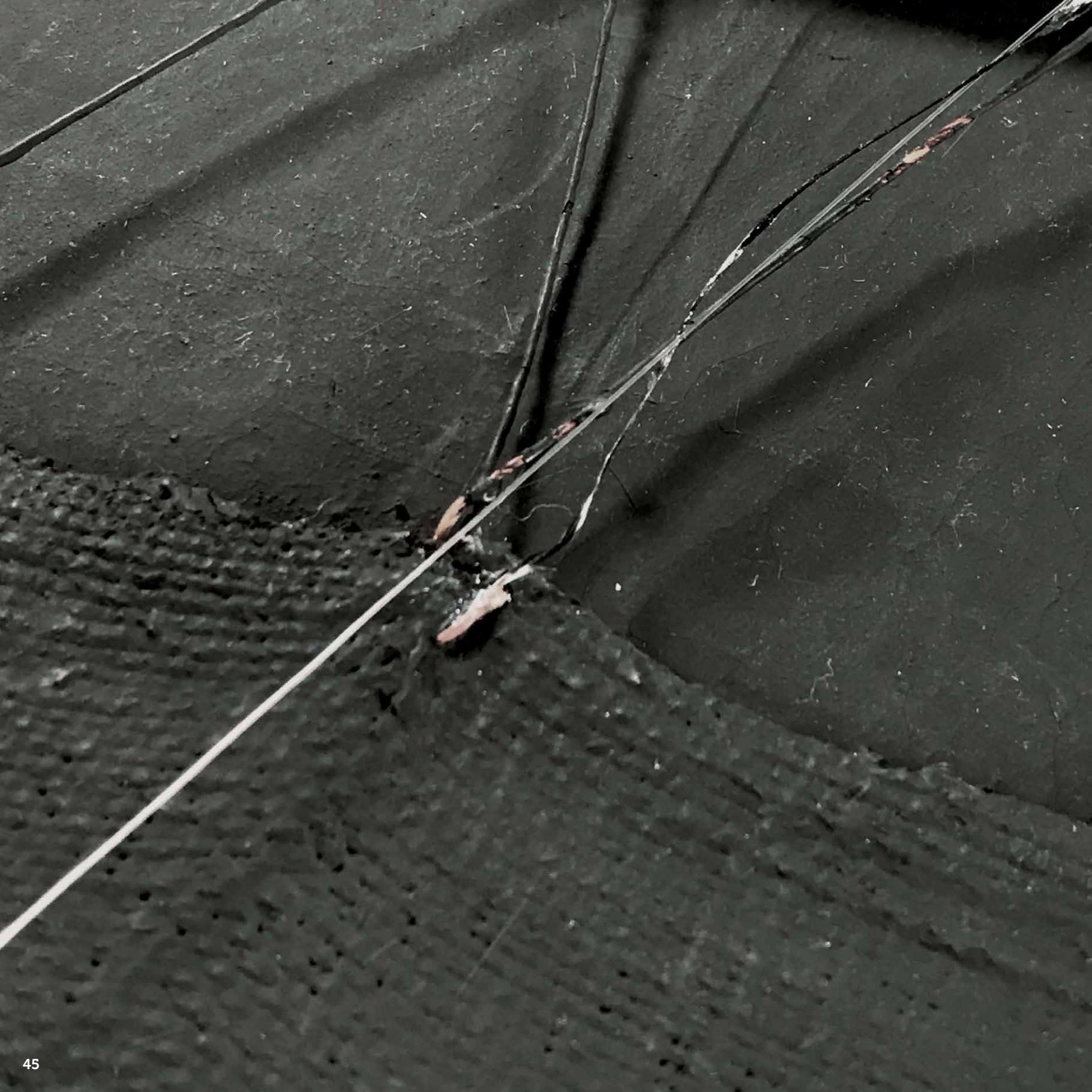
5. Pictorial restoration¹¹

This last phase of the work was conducted with a methodology in line with that followed for the consolidation, so in the places where the colour had fallen, we used tempera paint from the company Schmincke, thinned in 1% Funori.

The small gaps were mainly in the lower half of the painting at the projecting points.

¹⁰ | involved Lorenzo Conti for this phase of the work, a specialist in the consolidation of mediums on canvas.

¹¹ | enlisted the help of Anouk Ducloux for this task, who also helped me with the surface cleaning.



Conclusione

Tutte le volte che interveniamo su un'opera la modifichiamo inevitabilmente, ma nel campo dell'arte contemporanea l'attenzione sull'impostazione della metodologia di intervento richiede ancora più cura e sensibilità. La materia di Burri è complessa, l'artista sperimenta su tessuti in fibra naturale dei prodotti sintetici appena inventati dalla nuova industria chimica in espansione nel secondo dopoguerra, ricerca degli effetti coloristici precisi, con tinte che hanno un indice di rifrazione della luce nuovi, come esemplarmente dimostra la vernice nero mat di *Nero con punti*.

Il mantenere questi intenti, malgrado l'inevitabile degrado che porta con sé lo scorrere del tempo, richiede rispetto per l'opera d'arte, per la poesia che fluisce dalla composizione ma nasce dalla materia, ed esige sensibilità e responsabilità da parte di chi questo patrimonio lo accudisce e lo tramanderà alle generazioni future.

La scelta fatta di indirizzarsi verso delle sostanze naturali come filo conduttore del lavoro di restauro implica un trattamento, di cui siamo coscienti, che perderà progressivamente di efficacia nel tempo e che dunque dovrà essere ripetuto negli anni, ma rispetto all'uso di prodotti sintetici, è questa una scelta rispettosa dell'opera di Burri, non è invasiva per i materiali che la compongono e non preclude l'uso in futuro di nuovi interventi, con metodi innovativi a sostegno dell'evoluzione dello stato di conservazione del dipinto. È questo, credo di poter affermare in conclusione, non solo il motivo delle scelte di restauro effettuate, ma anche il loro valore e il loro senso.

Ringraziamenti

Ringrazio di cuore Valeria Cocchetti, con la quale è nata la discussione sulle metodologie di pulitura in tema di Restauro sostenibile, e Claudio Seccaroni, ENEA - Centro Ricerche Casaccia, Santa Maria di Galeria (RM) che mi ha aiutato nelle ricerche d'archivio e fornito preziosi consigli.

Conclusion

Every time we intervene on a work we inevitably change it, but in the field of contemporary art, the focus on the intervention methodology requires even more care and sensitivity.

Burri's subject matter is complex, the artist experiments on natural fibre fabrics of synthetic products that had just been invented by the new chemical industry that was expanding after World War II. He sought precise effects with colour, using hues with a new light refraction index, as exemplified by the black matte paint of *Nero con punti*.

Maintaining these intentions, despite the inevitable degradation that the passage of time brings with it, requires respect for the work of art, for the poetry that flows from the composition but arises from the material, and demands sensitivity and responsibility on the part of those who look after this heritage and hand it down to future generations.

The choice made to turn to natural substances as the guiding thread of the restoration work implies a treatment, of which we are aware, that will progressively lose effectiveness over time and will therefore have to be repeated over the years, but compared to the use of synthetic products is a choice that respects Burri's work, is non-invasive in its constituent materials, and does not preclude the use of new interventions in the future, with innovative methods to support the evolution of the painting's state of conservation.

In conclusion, I believe I can confirm that this is not only the reason for the restoration choices made, but also their value and meaning.

Acknowledgements

My heartfelt thanks go to Valeria Cocchetti, with whom the discussion on sustainable restoration cleaning methodologies began, and to Claudio Seccaroni, ENEA - Casaccia Research Centre, Santa Maria di Galeria (RM) who helped me with archive research and provided valuable advice.

Muriel Vervat





Apparati Apparatus

Bibliografia sulle modalità di utilizzo e applicazione del Funori

Bibliography on the use and application of Funori

1. J. R. Swider, M. Smith, *Funori: overview of a 300-year-old consolidant*, JAIC 2005, Volume 44, Number 2, Article 5, pp. 117-126. Translated in the book *Utilizzo della colla Funori nel restauro [Use of Funori glue in restoration]*, Il Prato, Padua, 2012
2. N. Sangiorgi, M. Coladonato, G. Accorsi, S. Pandozy, R. Pastore, *Il consolidamento di pitture opache polverulente etnografiche: indagine comparata su fissativi e metodologie di applicazione [The consolidation of ethnographic powdery opaque paintings: comparative investigation on fixatives and application methodologies]*, in *Proceedings of the 15th National IGIC Congress*, Bari, 2017
3. P. Carnazza, S. Francone, N. Sangiorgi, D. Poggi, *Nero bianco nero di Alberto Burri: studio e progettazione dell'intervento su un'opera d'arte contemporanea polimaterica [Black white black by Alberto Burri: study and design of the intervention on a contemporary poly-material work of art]*, in *XVI National IGIC Congress, Lo Stato dell'Arte [The State of Art] - Trento, 25-27 October 2018*, p. 139-146
4. A. Bassi, V. Bertone, P. Gili, A. Rava *Lo studio e il restauro di una grande tela e le innovative ricerche per l'arrotolamento. La "Notte barbara" di Pinot Gallizio, [The study and restoration of a large canvas and innovative research on rolling. "Notte barbara" by Pinot Gallizio]*, *Kermes 98*, 2015
5. F. Bianco et al., *Intervento conservativo de L'Impero (1936-38) di Mario Sironi [Conservative intervention of L'Impero (1936-38) by Mario Sironi]*, *Kermes 98*, 2015
6. G. Prestipino, U. Santamaria, F. Morresi, A. Amenta, C. Greco, *Sperimentazione di adesivi e consolidanti per il restauro di manufatti lignei policromi egizi [Experimentation of adhesives and consolidants for the restoration of Egyptian polychrome wooden artefacts]*, in *Proceedings of the 13th National IGIC Congress*, Turin, 2015, p. 261-270

Antologia Critica

I testi seguenti sono estratti dalla letteratura critica relativa all'indagine pittorica di Alberto Burri sul ciclo dei Sacchi e sono qui proposti, in successione cronologica crescente, quali fonti di approfondimento rivolte alle opere in mostra.

"Pitture [...] nutrite di un materiale che della pittura conserva una tragica reminiscenza, quasi come asfittica; un materiale devitalizzato depauperato imputridito consunto e già coartato dal deperimento. Con questo materiale Burri si adopera, da impaziente austero banale chirurgo, quasi di razza alchimista, a rimettere insieme avanzi detriti cascami di una trepidante realtà, tuttavia ancora bruciante, e quasi storditamente memore (forse, anche, e insieme evocatrice, evocatoria) del *fluxus sanguinis*, e della vita qualunque (quale?) in esso flusso contenuta, e fluente nello stesso senso (e a volte fluente in direzione contraria o avversa). L'operato di Alberto Burri, il suo tracciato (di fili, di graffi, di tagli, di spaghi) [...] il suo campo accidentale, il suo oltraggiato theatrum di vita ambigua come la danza di un virus, è da intendere, penso io, come un primo atto".

Emilio Villa, I-1951, in *Idem, Pittura dell'ultimo giorno. Scritti per Alberto Burri*, postfazione di Stefano Crespi, Firenze, Le Lettere 1996, p. 7

"Il pittore, tra incanto e artificio solenne, cancella i colori per condurre i profili della tensione e della costernazione, per illuminare alcune voci, risonanze carpite tra le filiture della meccanica mentale e del suo naturale funzionamento; soli colori il bianco e il nero, rappresentazione della vita e della morte, del giorno e della notte, della volontà e dell'abbandono. Sarà l'ultimo grande sforzo la dialettica del non colore questa specie di insonnia caparbia arcaica futura, come la pietra, come il colore dell'abisso e dell'invisibile, che la pittura di Burri esegue per via allegorica, in una risoluzione allegorica, con il sacco la juta il nylon le tele la porporina [...] L'esistenza del mondo allo stato puro, fatta quasi eleganza, leggerezza pensata all'interno della materia, prima dell'unità e prima delle separazioni: dove le filiture sui crepacci del non manifesto sono frettolosamente, ma con dignitosa abilità, chiuse da suture, opera di un medico destituito dalle sue relazioni sociali, di un medico all'antica; non a caso Alberto Burri è stato un medico, ora

Critical Anthology

The following texts are extracts from the critical literature discussing Alberto Burri's pictorial investigation of the "Sacchi" [Sacks] cycle and are offered here in ascending chronological order as sources for in-depth studies of the works in the exhibition.

"Paintings [...] nourished by a material that retains a tragic reminiscence of painting, almost as if asphyxiated; a devitalised, impoverished, rotten material already coerced by decay. With this material Burri strives, as an impatient, austere, banal surgeon, almost as an alchemist, to put the leftover debris of a trembling reality back together, still burning nonetheless, and almost historically mindful (perhaps also and simultaneously evocative and evocatory) of the *fluxus sanguinis*, and of whatever life flow contained therein, and flowing in the same direction (and sometimes flowing in the opposite or adverse direction). Alberto Burri's work, his tracing (of threads, of scratches, of cuts, of strings) [...] his accidental field, his outraged theatrum of life as ambiguous as the dance of a virus, is to be understood, in my opinion, as a first act."

Emilio Villa, I-1951, in *Idem, Pittura dell'ultimo giorno. [Idem. Recent painting]. Scritti per Alberto Burri [Texts for Alberto Burri]*, afterword by Stefano Crespi, Florence, Le Lettere 1996, p. 7.

"Between enchantment and solemn artifice, the painter erases colours to lead outlines of tension and consternation, to illuminate certain voices, resonances caught between the threads of mental mechanics and its natural functioning; the only colours are black and white, representing life and death, day and night, will and surrender. It will be the last great effort, the dialectic of non-colour, this sort of stubborn future archaic insomnia, like stone, like the colour of the abyss and the invisible, which Burri's painting executes in an allegorical resolution with the sack, the jute, the nylon, the canvas, the purpurin [...] The existence of the world in its pure state, almost made of elegance, lightness conceived within matter, before unity and before separations: where the finishes on the crevices of the non-manifest are hastily, but with dignified skill, closed by sutures, the work of a doctor deprived of his social relations, of an old-fashioned doctor; it is no coincidence that Alberto Burri was a doctor, now transfor-

trasformato in un chirurgo ben più virtuoso, di rara, precisa libertà; dopo aver girato miracolosamente lungo planimetrie impercettibili di città sepolte nel bitume, o nei labirinti infantili”.

Emilio Villa, I-1951, in *Idem, Pittura dell'ultimo giorno. Scritti per Alberto Burri, postfazione di Stefano Crespi, Firenze, Le Lettere 1996, p. 12.*

“Lamentosa cosmogonia supposta con la semplice innocenza di materiali usuali, degli stracci rifiutati dal rione, delle vernici scadenti, delle paste amorfe tra deperimento e cristallizzazione, dei legnami scartati e destinati all’acqua e al fuoco, degli asfalti, delle mucillagini [...]”.

Emilio Villa, II-1953, in *Idem, Pittura dell'ultimo giorno. Scritti per Alberto Burri, postfazione di Stefano Crespi, Firenze, Le Lettere 1996, pp. 11-12*

“Le parole non mi sono d’aiuto quando provo a parlare della mia pittura. Questa è un’irriducibile presenza che rifiuta di essere tradotta in qualsiasi altra forma d’espressione. È una presenza nello stesso tempo imminente e attiva”.

Alberto Burri, in *The New Decade. 22 European Painters and Sculptors, a cura di A Carnduff Ritchie, catalogo della mostra, New York, The Museum of Modern Art, 10 maggio-7 agosto 1955, New York 1955, p. 82.*

“Le tele di sacco, cose sempre esistite e intensamente esistenti, senza tempo ma logorate dal tempo: immagini, forse, di noi stessi, del nostro essere antichi, del nostro essere presenti, e soprattutto del nostro essere transeunti, “già” invecchiati, e “già” morti. Come il volto della terra che ci genera, ci alimenta e ci ingoia. Su per l’efficace ossatura del quadro, così robustamente autoportante – quasi un ancestrale paradigma di spazio – le cuciture sottili, le pezzature, le gore muffite, i lembi sbrindellati, accendono ad un richiamo intensissimo di vita e di memorie la muta effigie, quasi accasciata, del sacco [...] l’atto distruttivo-costruttivo, (subito teso, per sublimazione, ad un vibrante esito estetico, talvolta persino delicato) di lacerare, di cauterizzare, di slabbrare, di trapassare ed imbastire con l’ago, s’inquadra nella tensione tonale e timbrica della pagina: a cui ora il colore, lucidamente decantato nella sua pregnante carica di libido, partecipa allo stesso livello della materia”.

Maurizio Calvesi, *Alberto Burri, in “Quadrum” n. 7, 1959.*

med into a far more virtuous surgeon of rare, precise freedom; after having miraculously explored imperceptible plans of cities buried in bitumen, or in infantile labyrinths.”

Emilio Villa, I-1951, in *Idem, Pittura dell'ultimo giorno. [Idem. Recent painting]. Scritti per Alberto Burri [Texts for Alberto Burri], afterword by Stefano Crespi, Florence, Le Lettere 1996, p. 12.*

“Mournful cosmogony assumed with the simple innocence of ordinary materials, of rags rejected by the neighbourhood, of shoddy paints, of amorphous pastes between decay and crystallisation, of discarded timber destined for water and fire, of asphalt, of mucilage [...]”

Emilio Villa, II-1953, in *Idem, Pittura dell'ultimo giorno. [Idem. Recent painting]. Scritti per Alberto Burri [Texts for Alberto Burri], afterword by Stefano Crespi, Florence, Le Lettere 1996, p. 11-12.*

“Words fail to help me when I try to talk about my painting. This is an indomitable presence that refuses to be translated into any other form of expression. The presence is simultaneously imminente and active.”

Alberto Burri, in *The New Decade. 22 European Painters and Sculptors, edited by A Carnduff Ritchie, exhibition catalogue, New York, The Museum of Modern Art, 10 May-7 August 1955, New York 1955, p. 82.*

“The canvas from sacks, things that have always existed and intensely existed, timeless but worn out by time: perhaps images of ourselves, of our being ancient, our being present, and above all our being transient, ‘already’ aged, and ‘already’ dead. Like the face of the earth that generates us, feeds us and swallows us. On the effective backbone of the painting, so robustly self-supporting – almost an ancestral paradigm of space – the thin seams, patches, mouldy stains, tattered flaps, light up an incredibly intense appeal to life and memory of the mute, almost slumped effigy of the sack [...] the destructive-constructive act, (immediately strained, by sublimation, to a vibrant aesthetic outcome, at times even delicate) of lacerating, cauterizing, bursting, piercing and outlining with the needle, framed in the tonal and timbral tension of the page: in which now the colour, lucidly decanted in its poignant charge of libido, participates on the same level as the material.”

Maurizio Calvesi, *Alberto Burri, in “Quadrum” no. 7, 1959.*

"La materia di un Wols, di un Fautrier, di un Burri non è l'informe mucchio di braci cui si riduce la vita bruciata dall'angoscia: poiché l'artista ha smesso, di fronte alla materia, l'orgoglio d'una propria spiritualità ed ha accettato l'identificazione, quella materia, da inerte passato che era, è diventata memoria, si è rifatta presente e umana [...] il presente "intenziona" insieme il passato e il futuro, legandoli in una relazione che non è più logica, ma è tanto più ricca di interessi morali: ché morale non è soltanto il proporsi un progetto d'azione, ma anche l'essere presenti, con piena consapevolezza di esistere e ferma decisione di fare, nel vivo di una situazione storica".

Giulio Carlo Argan, *Materia, tecnica e storia dell'Informale*, in Paola Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti*, volume III, tomo II. *Tra Neorealismo ed anni novanta 1945-1990*, Torino, Einaudi 1992, p. 201.

"Per la capacità che presenta l'opera di Burri di proiettarsi in figure essenziali, uniche, sottratte a una generalità simbolica, ha saputo inglobare letture critiche e opposti tagli interpretativi.

Può essere da una parte ricondotta a una concezione integrale della materia nella fisicità, nella presenza, nell'immanenza; dall'altra parte può essere parimenti riconducibile a un ordine geometrico, mentale.

Può avere in proprio la sigla dell'informale nell'estremità e ambiguità naturalistica; e può essere assunta a tema oggettuale fino a sfiorare un puro ritmo di eleganza, di manierismo.

Può essere hic et nunc dell'evento; e può essere oggetto intemporale, desimbolizzato.

Tutto ciò fa parte di un'opera artistica, nella fertilità, nella capacità di attraversare un'epoca, le contraddizioni, i suoi mutamenti: di cogliere al suo interno il passaggio da una cultura di significato e centralità umanistica a una cultura dove si ha la percezione dello svanire della storia; dove la storia non sia più reale, spogliata di necessità, di determinazione.

Possiamo ritenere che con Burri, dall'Italia, sia venuta un'altra volta un'intuizione complessiva del mondo, dell'uomo di oggi".

Stefano Crespi, *Postfazione*, in Emilio Villa, *Pittura dell'ultimo giorno. Scritti per Alberto Burri*, postfazione di Stefano Crespi, Firenze, Le Lettere 1996, p. 59.

"The material of a Wols, a Fautrier, a Burri is not the shapeless heap of embers to which life burnt by anguish is reduced: since the artist, in the face of matter, has given up the pride of his own spirituality and has accepted the identification, that material, from the inert past that it was, has become memory, has become present and human again... the present 'intends' the past and the future together, linking them in a relationship that is no longer logical but is all the more plentiful in moral terms: for moral is not only proposing a project of action, but also being present, with the full awareness of existing and a firm decision to do something in the midst of a historical situation."

Giulio Carlo Argan, *Materia, tecnica e storia dell'Informale [Materials, History and Technique of the Arte Informale]*, in Paola Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti [Modern History of Art in Italy. Manifestos Debates Documents]* Volume III Tomo II [Vol. III, Tome II] *Tra Neorealismo ed anni novanta 1945-1990 [Between Neorealism and 1990s 1945-1990]*, Turin, Einaudi 1992, p. 201.

"Because of the ability of Burri's work to project itself into essential, unique figures, removed from symbolic generality, it has been able to encompass critical readings and opposing interpretive cuts. On the one hand, it can be traced back to an integral conception of matter in physicality, presence, immanence; on the other, it can also be traced back to a geometric, mental order. It can have the hallmark of informal in its own right, in its naturalistic extremity and ambiguity; and it can be taken up as an objectual theme to the point of verging on a pure rhythm of elegance, of mannerism. It can be hic et nunc of the event; and it can be an timeless, de-symbolised object. All this is part of an artistic work - in its fertility, in its ability to traverse an era, its contradictions, its changes - to capture therein the transition from a culture of humanistic meaning and centrality to a culture with the perception of fading history; where history is no longer real, stripped of necessity, of determination. It can be held that with Burri, from Italy, an overall intuition of the world, of today's man, has come once again."

Stefano Crespi, *Afterword*, in Emilio Villa, *Pittura dell'ultimo giorno [Painting from last Days]*. *Scritti per Alberto Burri [Texts for Alberto Burri]*, afterword by Stefano Crespi, Florence, Le Lettere 1996, p. 59.

"Materia come profondità, notte. In effetti, quella che Jacques Hillman chiama la fantasia o psicologia mediterranea, e che è intessuta di mitologia e archetipi, è una "immaginazione discensiva", che "penetra nella terra" e cerca la profondità, opponendo al soverchiante scandaglio del sole il richiamo di un'oscurità abitata, ma senza streghe né demoni. Il "regime notturno" (volendo applicare la congeniale terminologia di Gilbert Durand) si confà a questa natura immaginativa certamente meglio del "diurno", che è nel segno incontrastato della luce.

[...] La scabra materialità delle pezze di juta non resta dunque velata dagli strati del colore o riconfusa con essi, ma invece evidenziata, mettendo l'accento sulla sua intrinseca bellezza.

Tra un nero mat, sonante, e un bianco di calce, robustamente incastrati ai margini del dipinto, la luce abbassata e carica di torpide suggestioni che le fibre del sacco decantano è la luce di una consunta e compromessa resistenza, sudore del tempo; ma quell'ostentato transito del tempo frutta anche una godibile durata di tono, quasi il riscatto o la sublimazione di un logorio patito nel profondo di se stessi.

Con acerbo valore di segni compaiono le cuciture e i fili, le tracce sottili degli aghi. Via via ci si inoltra in una fase di sempre più esplicita "azione": gli strappi e le cuciture sembrano di più in più ferite, quasi carnalmente rimarginate, la materia subisce strappi e sfibramenti.

L'atto crudele di lacerare, di cauterizzare, di slabbrare, di trapassare con l'ago e imbastire si inquadra fermamente nella tensione della pagina.

I colori preferiti di Burri sono il nero e il rosso, ma anche il bianco, isolati oppure opposti in larghi e netti contrasti, che sembrano evidenziare quel conflitto di istinti già percepibile nella dialettica sottesa ai *Sacchi*, alla fermezza della loro impaginazione e alla devastazione delle loro ferite.

Ai timbri del colore, i *Sacchi* accostano i sommessi accordi tonali, ruvidamente drammatici, delle loro fibre."

Maurizio Calvesi, *Burri: una autobiografia*, in *Alberto Burri, a cura di Maurizio Calvesi e Chiara Sarteanesi, catalogo della mostra, Milano, Triennale di Milano, 11 novembre 2008-8 febbraio 2009, in collaborazione con Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri, Città di Castello, Milano, Skira 2008, pp. 22-23.*

"Matter as depth, night. Indeed, what Jacques Hillman calls the Mediterranean fantasy or psychology, and which is interwoven with mythology and archetypes, is a 'descending imagination', which 'penetrates the earth' and searches the depths, opposing the sun's overpowering sounding with the call of an inhabited darkness, but without witches or demons.

The 'nocturnal regime' (wanting to apply Gilbert Durand's congenial terminology) certainly suits this imaginative nature better than 'diurnal', which is in the undisputed sign of light.

[...] The rough materiality of the jute pieces is thus not veiled by layers of colour or re-confused with them, but instead highlighted, emphasising its intrinsic beauty.

Between an opaque, sonorous black and a lime-white robustly set at the painting's edges, the lowered, torpidly suggestive light that the fibres of the sack decant is the light of a worn and compromised resistance, the sweat of time; but that ostentatious passing of time also yields an enjoyable duration of tone, almost the redemption or sublimation of a wear and tear suffered deep within oneself.

The seams and threads, the subtle traces of needles, appear with acerbic markings.

Gradually one moves into a phase of evermore explicit 'action': the tears and seams increasingly seem to be more wounds, almost carnally healed, the material subjected to tearing and fraying.

The cruel act of tearing, cauterising, stretching and piercing is firmly framed in the tension of the page.

Burri's favourite colours are black and red, but also white, either isolated or opposed in broad, sharp contrasts which seem to highlight that conflict of instincts already perceptible in the dialectic underlying the "*Sacchi*" [Sacks], the firmness of their layout and the devastation of their wounds. The "*Sacchi*" juxtapose the subdued, roughly dramatic tonal chords to the timbres of colour, of their fibres."

Maurizio Calvesi, *Burri: una autobiografia [Burri: an autobiography]*, in *Alberto Burri, edited by Maurizio Calvesi and Chiara Sarteanesi, exhibition catalogue, Milan, Milan Triennale, 11 November 2008-8 February 2009, in collaboration with Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri, Città di Castello, Milan, Skira 2008, p. 22-23.*

"Il sacco non è in realtà la tela su cui il pittore da tempo immemorabile ha dipinto [...] Burri [...] istituì la trama della tela come lo stesso dipinto. La tela era grossa, rozza, di juta o di canapa, così grossa e rozza che doveva subito colpire, non poteva passare inosservata. In nessun momento avrebbe potuto apparire la tela sul telaio per dipingere. Era dunque come uno spregio o una beffa intollerabile: per renderla ancora più intollerabile, ecco che ostentava macchie di dubbia origine (e se non c'erano, Burri ce le faceva, le più dubbie possibili), strappi, rammendi, toppe, cuciture irritanti come il percorso di un insetto sulla carne o la scia bavosa della lumaca.

[...] la grana grossa della tela, più grande del vero, come ostentata malignamente al fuoco di una lente, retrocede quel tanto per cui non vellica più il nostro ribrezzo: tornano le toppe ad un tessuto figurativo irrefutabile, le cuciture divengono le stesse linee sottili e martoriate di Klee, e le macchie di morchia e gli strappi non sono più veri che la ferita e le ecchimosi di Grünewald. Il Sacco si è coagulato in se stesso: è diventato pittura."

Cesare Brandi, in Vittorio Brandi Rubiu, Brandi e Burri, in Alberto Burri, a cura di Maurizio Calvesi e Chiara Sarteanesi, catalogo della mostra, Milano, Triennale di Milano, 11 novembre 2008-8 febbraio 2009, in collaborazione con Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri, Città di Castello, Milano, Skira 2008, pp. 47-48.

"I sacchi erano i suoi capolavori. Invece di dipingere incollava pezzi di sacco grezzo a cui aggiungeva colore creando una specie di piaghe sanguinolente. C'era un pathos enorme. Sembrava il colore di Velazquez".

Toti Scialoja in Piero Palumbo, Burri. Una Vita, con testimonianze di Giovanni Carandente, Lorenza Trucchi, Gino Agnese, Milano, Electa 2007, p. 64.

"Fino ad ora veniva prima la struttura mentale e poi la materia, d'ora in poi verrà prima la materia e poi la strutturazione manuale: dal formare la forma al formare la materia".

Maurizio Fagiolo Dell'Arco in Piero Palumbo, Burri. Una Vita, con testimonianze di Giovanni Carandente, Lorenza Trucchi, Gino Agnese, Milano, Electa 2007, p. 92.

"The sack is not actually the canvas on which the painter has painted since time immemorial [...] Burri [...] established the weave of the canvas as the painting itself.

The canvas was thick, coarse, of jute or hemp, so thick and coarse that it had to strike immediately, it could not go unnoticed.

The canvas could at no time appear on the painting frame. It was thus like an intolerable scorn or mockery: to make it even more intolerable, he flaunted stains of dubious origin (and if they were not there Burri made them, as dubious as possible), tears, mends, patches, seams as irritating as the path of an insect on meat or a slug's slimy trail.

[...] The coarse grain of the canvas, larger than life, as if maliciously flaunted in the focus of a lens, recedes in a precise amount so that it no longer reproduces our revulsion: the patches return to an irrefutable figurative fabric, the seams become the same thin, battered lines as Klee's, and the sludge stains and tears are no more real than Grünewald's wounds and bruises.

The Sack has coagulated into itself: it has become painting."

Cesare Brandi, in Vittorio Brandi Rubiu, Brandi and Burri, in Alberto Burri, edited by Maurizio Calvesi and Chiara Sarteanesi, exhibition catalogue, Milan, Milan Triennale, 11 November 2008-8 February 2009, in collaboration with Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri, Città di Castello, Milan, Skira 2008, p. 47-48.

"The sacks were his masterpieces. Instead of painting, he glued pieces of rough sacks to which he added colour, creating a sort of bloody sore. It had an enormous pathos. It looked like the colour of Velazquez."

Toti Scialoja in Piero Palumbo, Burri. Una Vita [Burri. A Life], with testimonies by Giovanni Carandente, Lorenza Trucchi, Gino Agnese, Milan, Electa 2007, p. 64.

"Up to now the mental structure came first and then the material, while from now on the material will come first followed by the manual structuring: from forming the form to forming the material."

Maurizio Fagiolo Dell'Arco in Piero Palumbo, Burri. Una Vita [Burri. A Life], with testimonies by Giovanni Carandente, Lorenza Trucchi, Gino Agnese, Milan, Electa 2007, p. 92.

"A un visitatore che gli chiese se non fosse tentato, di fronte a quel paesaggio, di tornare per una volta almeno al figurativo rispose ironico: "Ci ho provato ma il quadro è venuto tutto nero".

Piero Palumbo, *Burri. Una Vita*, con testimonianze di Giovanni Carandente, Lorenza Trucchi, Gino Agnese, Milano, Electa 2007, p. 113.

"Il problema etico appare dunque essere nella pittura di Burri un fondamento inseparabile da quello di un'esperienza radicale che riconsidera la pittura ab origine, fondando l'azione sulla trasformazione dello "scarto del mondo" e comunque sulla sua manifestazione universale – la materia.[...] Nonostante l'assiduità nell'impiego della materia, avendo ricavato da materiali diversi la medesima forza espressiva ed esiti linguistici coincidenti, Burri non ha mai esaltato la materia in quanto tale, cioè come finalità a cui ascrivere la sua poetica, piuttosto egli l'ha considerata l'elemento con cui raggiungere una qualità di spazio e una forma che non ha esitato a definire di "squilibrato equilibrio", fino a sancirne nell'immagine la sua essenza. [...] Attraverso la materia Burri ritrova il sentiero di sempre per lo stesso atto artistico inesauribile. E come ogni grande poeta tragico impegnato nella discesa agli inferi, così precocemente per lui diagnosticata da Pieyre de Mandiargues, egli attraversa stadi ed esperienze conoscitive ardue la cui narrazione visionaria è trascritta nelle opere che configurano – in una spazio-temporalità ormai sovrastorica – l'odissea spirituale di un superstite di ritorno dalle catastrofi storiche reali e dagli abissi dell'immaginario".

Bruno Corà, *Burri. La pittura, irriducibile presenza*, in *Burri. Pittura, irriducibile presenza*, a cura di Bruno Corà, catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 10 maggio-28 luglio 2019, Firenze, Forma Edizioni 2019, pp. 20, 22.

"Burri, attraverso l'ostensione reale della materia in pittura, ne rovescia ogni precedente valenza rappresentativa, presentandone, all'opposto, la forma nel registro di un equilibrio spaziale intuito quasi rabdomanticamente e poi efficacemente offerto nell'opera con una lingua poetica inedita mai prima vista nella storia della pittura. [...] Con i Sacchi sembra giunto, attraverso la sensibilità acquisita nel rapporto con la materia, alla vena irrefrenabile che

"When a visitor asked him whether he was tempted, when faced with that landscape, to at least return to the figurative for once, he ironically replied: 'I tried but the picture came out all black'."

Piero Palumbo, *Burri. Una Vita [Burri. A Life]*, with testimonies by Giovanni Carandente, Lorenza Trucchi, Gino Agnese, Milan, Electa 2007, p. 113.

"The ethical problem thus appears to be an inseparable foundation in Burri's painting of a radical experience that reconsiders painting ab origine, basing action on the transformation of the 'waste of the world' and in any case on its universal manifestation - matter.

[...] Despite his assiduous use of matter, having drawn the same expressive force and coinciding linguistic results from different materials, Burri never exalted matter as such, i.e., as an end to which to ascribe his poetics, rather he considered it the element with which to achieve a quality of space and form that he did not hesitate to define as 'unbalanced equilibrium', to the point of sanctioning its essence in the image.

[...] Burri finds his way back to the same inexhaustible artistic act through matter. And like every great tragic poet engaged in the descent into the underworld, so precociously diagnosed for him by Pieyre de Mandiargues, he passes through arduous stages and cognitive experiences whose visionary narrative is transcribed in works that configure - in a now supra-historical space-time - the spiritual odyssey of a survivor returning from real historical catastrophes and the abysses of the imaginary."

Bruno Corà, *Burri. La pittura, irriducibile presenza [Painting, an irreducible presence]*, edited by Bruno Corà, exhibition catalogue, Venice, Fondazione Giorgio Cini, 10 May-28 July 2019, Florence, Forma Edizioni 2019, p. 20, 22.

"Through the actual display of matter in painting, Burri overturns every previous representational value, on the contrary, presenting the form in the register of a spatial balance intuited almost rhabdomantically and then effectively offered in the work with an unprecedented poetic language never before seen in the history of painting. [...] Through the sensitivity he has acquired in his relationship with matter, the irrepressible vein that gushes forth prodigiously and lim-

sgorga prodiga e limpida. Il "vissuto" anonimo che essi esibiscono e il grado zero della loro materica apprezzabilità di "cose" sono gli aspetti che, determinandone l'immaginazione d'uso, spingono Burri, quasi per sfida, a considerarli come elementi basilari protagonisti nella sua azione di riqualificazione della pittura, ovvero la materia vile e designificata da "presentare" in opera, mediante la sua formalizzazione e conduzione alla spazialità qualificata con una straordinaria capacità compositiva di messa in equilibrio delle sue parti".

Bruno Corà, Burri. *La poesia della materia, in Burri. La poesia della materia*, a cura di Bruno Corà, catalogo della mostra, Alba, Fondazione Ferrero, 9 ottobre 2021-30 gennaio 2022, Milano, Skira 2021, pp. 25, 31-32.

[Descrivendo l'opera *Combustione Legno SP* del 1957 appartenente alla Collezione Burri a Palazzo Albizzini, Città di Castello, Bruno Corà evidenzia la centralità del nero come risultato della fiamma, scrivendo che quella, così concettualmente e cronologicamente affine al *Nero con punti*: "[...] include in sé una larga fascia di plastica nera nella parte bassa del quadro gremita di crateri e ulcerazioni della superficie, mentre nella restante parte dell'opera si possono osservare alcuni fogli di impiallacciatura di legno, come la plastica lacerati dalla fiamma che con la sua traccia ignea si protende verso il limite alto ed estremo del quadro. Plastica nera non trasparente e legno si contendono l'epica lingua di fuoco in questo lavoro. L'impiego della fiamma per Burri appare come una concreta adesione a una insorgenza mnemonica di primitiva tensione paleo-sciamanica".

Bruno Corà, *Forme e immagini del fuoco, in ON FIRE. Burri, Klein, Arman, Kounellis, Calzolari, Parmiggiani*, a cura di Bruno Corà, catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 22 aprile-24 luglio 2022, Firenze, Forma Edizioni 2022, pp. 72-73.

Per le immagini: Fondazione Palazzo Albizzini-Collezione Burri, Città di Castello © 2022

Nessuna parte di questo catalogo può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore, fatti salvi gli obblighi di legge previsti dall'art.68, commi 3, 4, 5 e 6 della legge 22 aprile 1941 n. 633.

pidly, he seems to have arrived with the Sacchi [Sacks].The anonymous 'experience' that they exhibit and the zero degree of their material appreciability as 'things' are the aspects which, determining their imaginative use, push Burri, almost as a challenge, to consider them as basic protagonists in his action of requalifying painting, that is, vile matter given new meaning to be 'presented' in the work through his formalisation and conduction to qualified spatiality with an extraordinary compositional capacity of balancing its parts."

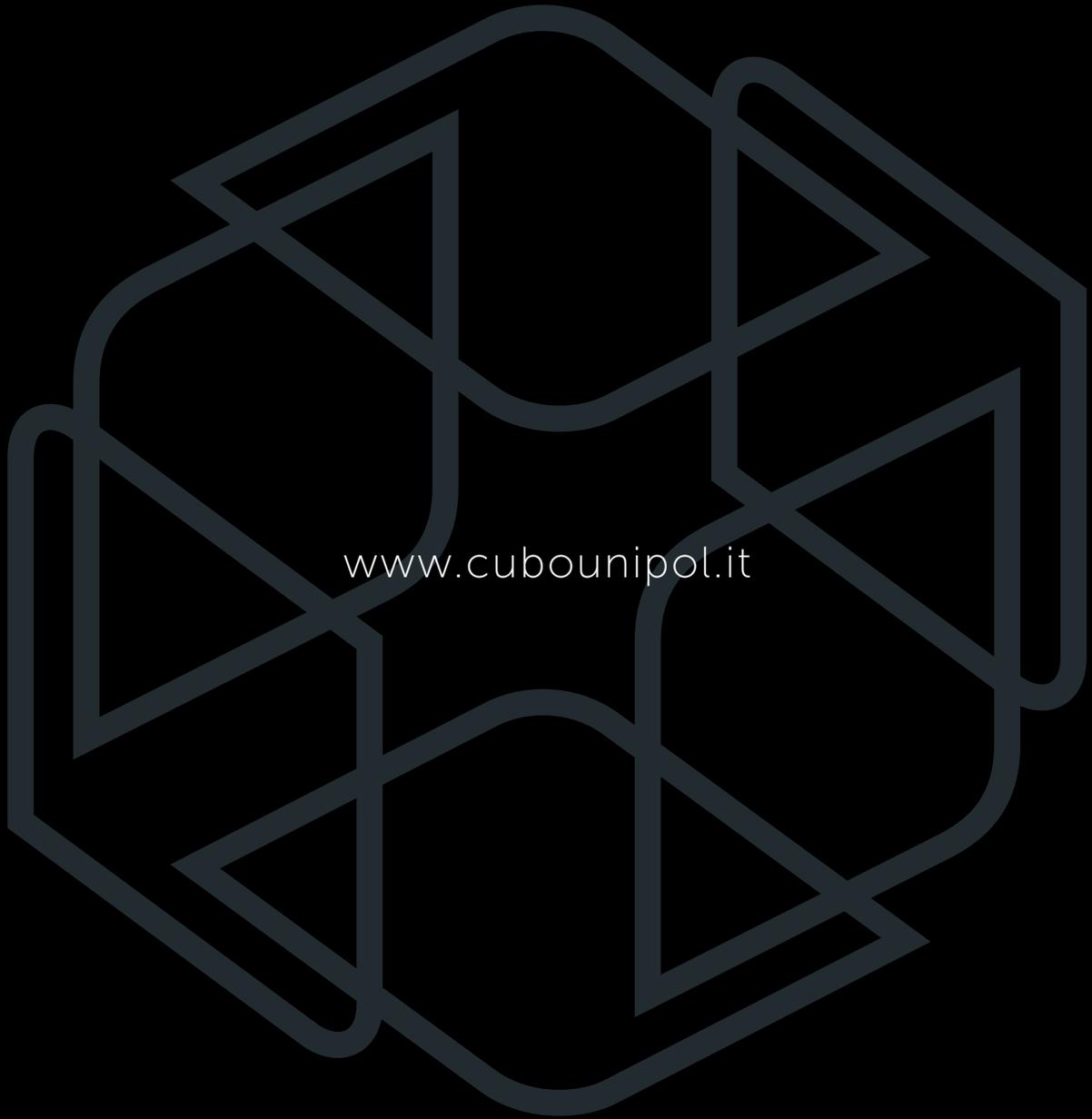
Bruno Corà, Burri. *La poesia della materia [The poetry of matter]*, curated by Bruno Corà, exhibition catalogue, Alba, Fondazione Ferrero, 9 October 2021-30 January 2022, Milan, Skira 2021, pp. 25, 31-32.

[Describing the 1957 work *Combustione Legno SP* [SP Wood Combustion] belonging to the Burri Collection at Palazzo Albizzini, Città di Castello, Bruno Corà highlights the centrality of black as a result of the flame, writing that it is conceptually and chronologically similar to *Nero con punti* [Black with dots]:

"[...] it incorporates a wide band of black plastic in the lower part of the painting filled with craters and surface ulcerations, while sheets of wood veneer can be seen in the remaining part of the work, like plastic lacerated by the flame that with its igneous trace stretches towards the high and extreme limit of the painting. Non-transparent black plastic and wood vie for the epic tongue of fire in this work. Burri's use of flame appears as a concrete adherence to a mnemonic insurgence of primitive paleo-shamanic tension."

Bruno Corà, *Forme e immagini del fuoco [Forms and Images of Fire]*, in *ON FIRE. Burri, Klein, Arman, Kounellis, Calzolari, Parmiggiani*, edited by Bruno Corà, exhibition catalogue, Venice, Fondazione Giorgio Cini, 22 April-24 July 2022, Florence, Forma Edizioni 2022, p. 72-73.

No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any digital or other means without the written permission of the owners of the rights and of the publisher, without prejudice to the legal obligations provided for by Article 68, paragraphs 3, 4, 5 and 6 of the law of 22 April 1941 n. 633



www.cubounipol.it

I nostri luoghi



CUBO in Porta Europa

Piazza Vieira de Mello, 3 e 5 - Bologna



CUBO in Torre Unipol

Via Larga, 8 - Bologna

www.cubounipol.it | Tel. 051.507.6060



CUBO
Condividere Cultura

Unipol
GRUPPO