

SIRONI - BURRI

UN DIALOGO ITALIANO (1940 - 1958)
AN ITALIAN DIALOGUE (1940 - 1958)

28 luglio
18 ottobre 2015
a cura di Christian Caliandro

July **28**
October **18** 2015
Curated by Christian Caliandro



Copyright © Mario Sironi by SIAE 2015

Centro Unipol Bologna

Spazio Arte CUBO
Piazza Vieira de Mello, 3
Bologna



CUBO
Centro Unipol Bologna

La mostra *Sironi - Burri: un dialogo italiano* mette a confronto non solo due opere, ma due idee di Italia e di arte italiana: il dialogo serrato tra la *Composizione murale* (1940-42 ca.) di Mario Sironi e il *Nero con punti* (1958) di Alberto Burri - proposto nel centenario della nascita di quest'ultimo, celebrato in tutto il mondo - testimonia la tensione creativa verso la ricostruzione della realtà che anima l'Italia tra la Seconda Guerra Mondiale e il dopoguerra. Due epoche, collegate da un faticoso, doloroso ed entusiasmante percorso collettivo di ridefinizione di un'identità culturale.

Ricostruire la ricostruzione

Fatto eloquente: appena il popolo italiano fu abbandonato dai suoi capi, in quei mesi, si risollevò dalla catastrofe, riacquistò le sue qualità umane, le sue tradizioni di civiltà.
CORRADO ALVARO, *L'ITALIA RINUNZIA?* (1945)

Concepiti, elaborati e realizzati in anni di polemiche e di istanze contrapposte, questi due oggetti artistici rendono conto di possibili strategie di negoziazione con la crisi e con la transizione che investono l'identità del Paese. Mentre un mondo crolla e finisce, un altro nasce e inizia ad articolarsi: l'Italia durante l'ultima fase del conflitto e nell'immediato dopoguerra si articola attorno a nuove esigenze e istanze - che a volte si scoprono antichissime. Il pensiero culturale riesce così a riconoscere nella massima chiusura di orizzonti, nella negazione di ogni possibilità, il momento in cui altri orizzonti si schiudono. Genera, attraverso l'osservazione e la sua organizzazione formale, un immaginario che prima non esisteva nella percezione comune: si infiltra in un interstizio della realtà perché *lo crea*; si muove e si sposta quando tutte le altre forme razionali sono paralizzate.

L'Italia riuscì infatti a ricostruire una forma alta ed efficace di consapevolezza guardando la propria realtà tragica, non certo continuando a negarla e a rifiutare di considerarla per quello che era: il suo 'grado zero' non era solo un'ipotesi, ma la situazione reale in cui era piombata la collettività. Inoltre, lo sguardo collettivo, per poter guardare questa realtà dopo vent'anni di atrofia, andava allenato e addestrato a percepire: occorreva cercare con ostinazione un nuovo punto di vista per riconoscere un Paese che era rimasto nascosto a se stesso così a lungo. E questa operazione di aggiustamento avrebbe influenzato in maniera profonda e duratura l'autoformazione collettiva: sarebbe stata la base di ogni successiva ricostruzione.

Il ritorno alla normalità fu lento e doloroso. Gli aiuti finanziari e la concessione di prestiti a lungo termine da parte degli americani contribuirono in misura determinante a risollevare, nel giro di soli due anni, l'economia italiana insieme a quelle del resto dell'Europa occidentale. La cultura, da parte sua, si incaricò di trasferire questo gigantesco lavoro di ricostruzione sul piano dell'identità collettiva. Il neoreali-

simo italiano - di Roberto Rossellini (*Roma città aperta*, 1945; *Paisà*, 1946; *Germania anno zero*, 1948), di Vittorio De Sica, (*Sciuscià*, 1946; *Ladri di biciclette*, 1948; *Miracolo a Milano*, 1951; *Umberto D.*, 1952), di Luchino Visconti (*La terra trema*, 1948; *Bellissima*, 1951), di Alberto Lattuada (*Il bandito*, 1946), di Carlo Lizzani (*Achtung! Banditi!*, 1951) - consiste principalmente dunque nella ricostruzione di uno sguardo culturale sulla realtà: una ridefinizione radicale della prospettiva, e dei paradigmi attraverso cui gli italiani percepiscono il mondo che li circonda, e se stessi: "Nonostante le forze avverse e la mancanza di tutto, il cinema italiano riprende il cammino. Rinasce come campo di contraddizioni che gli consentono di diventare la carta diplomatica vincente di riabilitazione dell'Italia (a fine guerra, immagine 'dell'impotenza fatta persona') e di suo rapido reinserimento nel consenso internazionale. Agli occhi del mondo il cinema diventa simbolo della volontà di riscatto d'un popolo sconosciuto e modo diretto di familiarizzare con lui. È questo cinema, che non nasconde nulla, che vuole riappropriarsi dei poteri dello sguardo di vedere e testimoniare, a ridare dignità morale e visibilità a un paese povero e vitale che il fascismo aveva cercato di occultare. [...] In nessun altro momento della storia del cinema, se non forse all'epoca della sua nascita, lo schermo è il punto di fusione più perfetto tra il mondo della finzione e quello della realtà. Tutte le teorizzazioni che si erano sviluppate nel ventennio precedente sul montaggio, sull'autonomia del linguaggio cinematografico, sulla recitazione vengono spazzate da questa situazione inedita in cui la catastrofe diventa elemento di palingenesi" (Gian Piero Brunetta, *Dal neorealismo alla dolce vita*, in *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi 2003, pp. 129-130).

Così, la ricostruzione immateriale (politica, culturale, immaginaria, identitaria) dell'intera nazione procede in parallelo con quella materiale (economica, sociale, infrastrutturale).

Il paragone tra le macerie dell'Italia attuale e quelle del secondo dopoguerra è diventato rapidamente, negli ultimi anni, una sorta di *mantra* dell'universo mediatico e dei rituali culturali nazionali. La prospettiva odierna, però, ha il vizio di attestarsi sempre sul *dopo*, sulla ricostruzione avvenuta o comunque già in corso, su un mondo già vivo - invece di guardare direttamente la desolazione prima della rinascita. Non è un caso, allora, che nel senso comune la ricostruzione e il *boom* economico dei *secondi* anni Cinquanta siano sostanzialmente sovrapposti, quando sono due momenti successivi; così come l'idea stessa del "miracolo" e il suo intero arco semantico tendono forse a oscurare il processo faticoso di come a quel miracolo si arriva: il processo della costruzione di una consapevolezza.

Il dialogo tra Sironi e Burri - due artisti così diversi, così lontani, e che pure come pianeti distanti arrivano a toccarsi nel corso di questa frattura epocale - è l'occasione preziosa per riflettere su una fase cruciale della nostra storia che si condensa nel tentativo, in gran parte riuscito, di elaborare la catastrofe italiana e mondiale immaginando però *una sopravvivenza*, una possibile transizione tra il tempo che finisce e quello nuovo che inizia. Questo mondo rugginoso, ruvido, slavato conduce brillanti - e non strumentali - strategie di negoziazione immaginaria e culturale con la crisi; in modi differenti, ricomponne la "frattura". La riscoperta della realtà nell'arte e nella cultura italiana tra gli anni Quaranta e Cinquanta rappresenta perciò *l'origine autentica di chi siamo, e il punto di riferimento imprescindibile a cui continuamente guardare per capire chi vogliamo essere.*

The exhibition *Sironi - Burri: an Italian dialogue* compares not only two works, but two ideas of Italy and of Italian art: the intense dialogue between the *Composizione murale* (1940-42 ca.) by Mario Sironi and *Nero con punti* (1958) by Alberto Burri - proposed in the centenary of the latter, celebrated all over the world - testifies to the creative tension animating the reconstruction of Italy between World War II and the post-war period. Two eras, connected by a laborious, painful and exciting path of collective redefinition of a cultural identity.

Rebuild the reconstruction

Fatto eloquente: appena il popolo italiano fu abbandonato dai suoi capi, in quei mesi, si risollevò dalla catastrofe, riacquistò le sue qualità umane, le sue tradizioni di civiltà.
CORRADO ALVARO, L'ITALIA RINUNZIA? (1945)

Imagined, drawn up and executed in years of controversy and conflicting instances, these two art objects account for possible negotiation strategies with the crisis and the transition that affect the country's identity. While a world collapses and ends, another is born and begins to grow: Italy during the last phase of the war and after the war is built around the new needs and demands - that sometimes turn out to be ancient. The cultural thought is thus able to recognize, in the maximum closure of horizons, in the denial of any possibility, the time when other horizons open. It generates, through memory and its organization in a narrative form, an imagery that did not exist before in the common perception: it infiltrates itself in a reality gap because it *creates it*; it moves when all other rational forms are paralysed.

In fact, Italy managed to rebuild a high and effective form of awareness starting from its tragic reality, not remaining in denial and refusing to consider it for what it was: his 'ground zero' was not just a guess, but the effective situation in which Italian society had fallen. Moreover, for looking at this condition after two decades of eye atrophy, the eye had to be trained to observe: it was necessary to look obstinately for a new point of view to recognize a country that had remained hidden to itself for so long. And this adjustment would have had a deep and lasting influence on the collective self: it would have been the basis of any subsequent reconstruction.

The return to normality was slow and painful. The US financial aid and the granting of long-term loans decisively contributed to revive, in just two years, the Italian economy together with those of the rest of Western Europe. Culture, in turn, undertook to transfer this gigantic work of reconstruction in terms of collective identity. Italian neorealism - Roberto Rossellini (*Roma città aperta*, 1945; *Paisà*, 1946; *Germania anno zero*, 1948), Vittorio De Sica, (*Sciuscià*, 1946; *Ladri di biciclette*, 1948; *Miracolo a Milano*, 1951; *Umberto D.*, 1952), Luchino Visconti (*La terra trema*, 1948; *Bellissima*, 1951), Alberto Lattuada (*Il bandito*, 1946), Carlo Lizzani (*Achtung! Banditi!*, 1951) - is therefore primarily in the reconstruction of a cultural look on reality: a radical redefinition of perspective, and of the paradigms through which Italians perceive the world around them, and themselves: "Despite the adverse forces and lack of everything, Italian cinema continues on its way. It is reborn as a range of contradictions allowing it to become the diplomatic

winning card of Italian rehabilitation (at the end of the war, the image of 'personified impotence') and of its rapid reintegration into the international forum. In the eyes of world, cinema becomes a symbol of the redemption of an unknown people and a direct way to get familiar with it. This cinema, which does not hide anything, wants to take back the power of the eye to see and witness, to give moral dignity and visibility to a poor and vital country that fascism had tried to conceal. [...] In no other time in the history of cinema, except perhaps at the time of its birth, the screen is the perfect melting point between fiction and reality. All theories developed in the previous two decades about film editing, autonomy of cinematographic language or acting are swept by this unprecedented situation in which the catastrophe becomes an element of regeneration" (Gian Piero Brunetta, *Dal neorealismo alla dolce vita*, in *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi 2003, pp. 129-130).

Thus, the immaterial (political, cultural, imaginary, identitarian) reconstruction of the country proceeds in parallel with the material (economic, social, infrastructural) one.

The comparison between the current wreckage of Italy and the one after World War II quickly became, in recent years, a sort of *mantra* of media universe and of national cultural rituals. Today's perspective, however, has the habit of always settling on the *after*, on the occurred or occurring reconstruction, on a world already alive - instead of looking directly at the desolation before rebirth. It is no coincidence, then, that in the common sense the reconstruction and the economic boom of the Fifties are substantially overlapping, when in fact they represent two successive stages; just like the very idea of the "miracle" and its entire semantic span tend perhaps to obscure the painstaking process leading to this miracle: the process of building awareness.

The dialogue between Sironi and Burri - two artists who are so different, so far, and yet as distant planets come in touch during this momentous fracture - is a precious opportunity to reflect on a crucial phase of our history that is condensed in a largely successful attempt to process the Italian and world catastrophe imagining a *survival*, a possible transition between the time which ends and the new one which begins. This rusty, rough, washed out world leads brilliant - and non instrumental - negotiation strategies with the imaginary and cultural crisis; in different ways, it repairs the "fracture". The rediscovery of reality in the Italian art and culture between the Forties and the Fifties is therefore *the true origin of who we are, and the unavoidable reference point to understand who we want to be.*



Copyright © Mario Sironi by SIAE 2015

Mario Sironi, *Composizione murale*, olio su tela, 1940-42 ca.
 Patrimonio artistico del Gruppo Unipol
 Unipol Group artistic estate

MARIO SIRONI

"Composizione murale" (1940-42 ca.): l'inizio della fine

Tutti fuggivano l'Italia, andavano incontro all'Italia.
 CURZIO MALAPARTE, KAPUTT (1944)

Tra la fine degli anni Trenta e il 1942 – con la decorazione del Palazzo del "Popolo d'Italia" – si conclude l'opera monumentale di Mario Sironi (1885-1961). Nell'ultimo anno di questa fase terminale, alla personale presso la Galleria del Milione l'artista espone una serie di tempere che definisce ancora "frammenti di opere murali": ma, subito dopo, assisterà al crollo definitivo dei suoi ideali creativi e politici, decidendo di tornare per sempre alla pittura da cavalletto.

Così, nei quadri che realizzerà a partire dai primi anni Quaranta e fino alla morte (l'ultima, straordinaria serie sarà dedicata all'Apocalisse), le periferie urbane divengono paesaggi sempre più dilatati e spettrali, mentre figure e oggetti si compongono sulla tela come relitti, macerie, scorie di un mondo finito che cercano di trovare il proprio incastro e assemblaggio all'interno di uno scenario completamente mutato. Lividi fantasmici; giganti abbattuti e vinti; lemuri di case.

In questo momento, dunque, Sironi è un naufrago che sperimenta l'abbandono: nelle composizioni di questi anni, gli elementi che appartenevano fino a poco tempo prima agli studi per le grandi opere murali (*La giustizia; Il lavoro e Le opere e i giorni*, questi ultimi due murali alla V Triennale di Milano) si scompongono e si dissolvono, combinandosi sullo spazio della tela in un ordine che non è più gerarchico né unitario. Sono ormai ridotti compiutamente a frammenti, assemblati narrativamente in scene imperscrutabili, seguendo il caos di un ordine interno che si disintegra.

L'ordine interno era la proposta artistica che Sironi aveva elaborato lungo la seconda metà degli anni Venti (dopo aver dipinto alcune tra le sue opere più importanti: *L'architetto*, 1922; *L'allieva*, 1924; *Solitudine*, 1925) e realizzato negli anni Trenta (in consonanza con importanti esperienze internazionali, dal Messico agli Stati Uniti all'Unione Sovietica). Il *Manifesto della pittura murale* ("La Colonna", dicembre 1933), pubblicato con Massimo Campigli, Carlo Carrà e Achille Funi, rendeva conto infatti di un'utopia artistica, creativa e sociale: "La pittura murale è pittura sociale per eccellenza. Essa opera sull'immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura, e più direttamente ispira le arti minori. L'attuale rifiorire della pittura murale, e soprattutto dell'affresco, facilita l'impostazione del problema dell'Arte Fascista. Infatti: sia la pratica destinazione della pittura murale (edifici pubblici, luoghi comunque che hanno una civica funzione), sia le leggi che la governano, sia il prevalere in essa dell'elemento stilistico su quello emozionale, sia la sua intima associazione con l'architettura, vietano all'artista di cedere all'improvvisa-

zione e ai facili virtuosismi. [...] Non si vuole propugnare... un ipotetico accordo sopra un'unica forma d'arte - il che praticamente risulterebbe impossibile - ma una precisa ed espressa volontà dell'artista di liberare l'arte sua dagli elementi soggettivi e arbitrari, e da quella speciosa originalità che è voluta e nutrita dalla sola vanità." In queste opere, testimonianza di una personale sociologia dell'arte, "la disposizione plastica tende a condensare (incatenare, dirà Sironi) l'attenzione, e il risultato è una intensità cupa e tesa che si cala in un tempo storico, in un fluido culturale, in cui emergono elementi medievali e riferimenti primitivistici [...] la violenta energia che s'avventa in queste opere (non diversamente da quanto accade in tele e tempere precedenti) è il sintomo di un vitalismo che non trova il proprio corrispettivo figurativo, la propria sublimazione e si arrovela moralisticamente più sui temi negativi, sugli elementi che dovrebbero essere socialmente ammonitori, che su un programma positivo di simboli e figure" (Paolo Fossati, *Pittura e scultura fra le due guerre*, in *Storia dell'arte italiana*, parte seconda, vol. III. *Il Novecento*, Einaudi, Torino 1982, p. 239).

Tra il 1943 e la fine della guerra - nel corso degli ultimi due durissimi anni di conflitto - questo processo di disintegrazione di cui il pittore fa esperienza e che si riflette direttamente all'interno dello spazio della tela si completa definitivamente: "[1945 circa] Ogni giorno è lo sforzo immane di vivere di resistere con questo cuore schiantato dalla enorme fatica di esistere - Fisicamente. Questo male è stato il culmine del mio soffrire. Ogni sera prima che i sonniferi mi inchiodino al sonno sono ore terribili - ore con la morte ore con la follia che mi rode il cuore // Non c'è nessuno qui vicino a me ancora e sempre solitudine atroce e resistere resistere con l'anima devastata alla tempesta che non si ferma. Non posso dirti che mi giungesse vicino una mano amica // In certi momenti mi illudo ancora. Poi torna a soffiare il vento livido orrendo e scriverti significa piangere lacrime di sangue. S'è tutto rotto in questi mesi tutto. Non sono rimaste che macerie e paura" (in Mario Sironi, *Scritti e pensieri*, Abscondita, Milano 2000, p. 159).

In questa dissoluzione e disintegrazione, la pittura di Sironi intuisce qualcosa che è di là da venire, e che si concretizzerà di lì a poco. Si fa presagio: intuisce, per così dire, dal di dentro un informale che è spettralizzazione ultima delle forme e della realtà. Un percorso delineato chiaramente da Paolo Fossati: "Dunque: con Sironi è in scena la seduzione della pittura, un aldilà delle forme e un oltre gli scatti dello stile, un informe che si insedia sensibilmente, stabilmente nella immaginazione di chi guarda i quadri... Poi, e non molti anni più tardi, non a caso, ci si avvierà a parlare di pittura d'azione a partire dal movimento del pittore nel quadro, l'americana *action painting*... E anche si parlerà di qualità informale dell'opera, l'europeo *informel*, di una sostanza e quantità di materia pittorica che si pone quale impronta, somiglianza per contatto, in attesa di chi si ponga a colmarla, a lasciarsene - anacronisticamente - colmare, ed è l'italiano *informale* o, secondo un'altra definizione, *ultimo naturalismo*" (in *Autoritratti, specchi e palestre. Figure della pittura italiana del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 186).

Anche Elena Pontiggia aveva chiarito come le origini di questo strano e sconosciuto, inconoscibile 'informale di Sironi' risalgono proprio alla pratica artistica e intellettuale della pittura murale: "Il suo sogno di una pittura murale non va letto solo in orizzontale, in parallelo col muralismo messicano, con l'appello alla decorazione avviato dal Bauhaus, con gli esiti monumentali della pittura francese e svizzera, tedesca e sovietica negli anni Venti e Trenta. Va letto anche in verticale, come presagio di tante ricerche successive, informali e post-informali, incentrate sul predominio e sull'assolutizzazione dei valori spaziali della pittura. Sironi giunge così, seguendo il miraggio degli ori bizantini, dei tagliapietre dell'anno Mille, dei frescanti di cattedrali, alle stesse conclusioni dell'arte europea e americana dell'ultimo dopoguerra. Dimostrando che, anche in pittura, l'origine è la meta" (*Il sogno della pittura murale*, in Mario Sironi, *Scritti e pensieri*, cit. p. 205).

Del resto, nel 1943, nel catalogo della prima mostra personale dopo oltre dieci anni, l'artista chiarisce che "l'arte non è in primo luogo che spazialità": nel passaggio dallo spazio fisico del rapporto tra pittura e architettura a quello tutto interno, mentale, esistenziale si registra misteriosamente - sulla tela, di nuovo sulla tela, ancora sulla tela - lo scarto che guida Sironi a un approdo ignoto e alieno.

MARIO SIRONI

“Composizione murale” (1940-42 ca.): the beginning of the end

Tutti fuggivano l'Italia, andavano incontro all'Italia.
CURZIO MALAPARTE, KAPUTT (1944)

Between the late Thirties and 1942, the decoration of the Palazzo del “Popolo d'Italia” concludes the monumental work of Mario Sironi (1885-1961). In the last year of this final phase, in the solo exhibition at the Galleria del Milione the artist exhibits a series of gouaches that he still defines “fragments of murals”: but, soon after, he will experience the final collapse of his creative and political ideals, thus deciding to return for good to easel painting. Therefore, in his paintings from the early Forties until his death (the last, extraordinary series will be dedicated to the Apocalypse), the suburbs will increasingly become bleached and spectral landscapes, while figures and objects will be composed on the canvas as wrecks, debris, waste of a finite world caught in an attempt to find a proper fitting and assembly within a completely changed scenario.

Lurid ghosts; fallen and defeated giants; lemurs of homes.

At this time, therefore, Sironi is a castaway who experiences the abandonment: in the compositions of these years, the items that belonged until recently before - the mid-Thirties - to the studies for large murals (*La giustizia; Il lavoro* and *Le opere e i giorni*, the latter two murals at the V Milan Triennale) break down and dissolve, combining the space of the canvas in an order that is no longer hierarchical nor unitary. They are now reduced to fragments, fully assembled in narratively inscrutable scenes, following the chaos of an internal order that disintegrates.

The internal order was the artistic proposal that Sironi had developed along the second half of the Twenties (after painting some of his most important works: *L'architetto*, 1922; *L'allieva*, 1924; *Solitudine*, 1925) and had created in the Thirties (in consonance with relevant international experiences, from Mexico to the United States to the Soviet Union). The Manifesto della pittura murale (“La Colonna”, December 1933), published with Massimo Campigli, Carlo Carrà and Achille Funi, talks about an artistic, creative and social utopia: “Mural painting is social for excellence. It operates directly on popular imagination, more than any other form of painting, and is more directly inspired by the minor arts. The current revival of mural painting, and especially the fresco, facilitates the definition of the problem of Fascist art. In fact, the practical destination of mural painting (public buildings, places having a civic function), the laws that govern it, the prevalence in it of the stylistic element on the emotional one, its intimate association with architecture, prevent the artist from giving in to easy virtuosity and improvisation. [...] It is not advocated... a hypothetical agreement on a single art form - which would be practically impossible - but a clear and expressed will of the artist to free art from its arbitrary and subjective elements, and from that specious originality that is wanted

and nurtured only by vanity”. In these works, the testimony of a personal sociology of art, “the plastic arrangement tends to condense (to chain, according to Sironi) attention, and the result is a sombre and tense intensity that descends into an ahistorical time, in a cultural fluid, wherein medieval elements and primitive references appear [...] the violent energy rushing in these works (not unlike previous paintings and gouaches) is the symptom of a vitality that does not find its figurative correspondence, its sublimation, and moralistically broods more about negative themes, about elements that should be socially admonitory, than about a positive program of symbols and figures” (Paolo Fossati, *Pittura e scultura tra le due guerre*, in *Storia dell'arte italiana*, Part II, Vol. III. *Il Novecento*, Einaudi, Torino 1982, p. 239).

Between 1943 and the end of the war - over the last two hard years of conflict - this process of disintegration that the painter experiences and that is directly reflected in the space of the canvas is finally complete: “[about 1945] Every day is the enormous effort to live, to resist with this heart crashed by the enormous effort to exist - physically. This evil is the highlight of my suffering. Every night, before sleeping pills nail me to sleep, there are terrible hours - hours with death, hours with the madness biting my heart // There's nobody here with me, still and always atrocious solitude, and resist resist with the soul devastated by the storm that does not stop. I cannot tell you that a helping hand came to me // At times I still have illusions. Then the lurid horrendous wind blows again and writing to you means crying tears of blood. All is broken in these months, all. Only wreckage and fear have remained” (in Mario Sironi, *Scritti e pensieri*, Abscondita, Milano 2000, p. 159).

In this dissolution and disintegration, Sironi's painting understands something that is still to come, and that will materialize soon. It becomes omen: he perceives, so to speak, from within an informal which is the last spectralization of the forms and of reality. A path clearly outlined by Paolo Fossati: “So, Sironi enacts the seduction scene in the painting, an afterlife of the forms and beyond the shooting of style, a shapeless which significantly, firmly settles in the imagination of those watching the paintings... Then, and not many years later, not surprisingly, we will start talking about action painting starting from the movement of the painter in the picture, the American *action painting*... And we will also talk about the informal quality of work, the European *informel*, of a substance and of an amount of pictorial material which becomes fingerprint, similarity by contact, waiting for someone to fill it, to be - anachronistically - filled, and it is the Italian *informale* or, according to another definition *last naturalism*” (in *Autoritratti, specchi e palestre. Figure della pittura italiana del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 186).

Even Elena Pontiggia had explained how the origins of this strange and unknown, unknowable ‘informal Sironi’ date back to the intellectual and artistic practice of mural painting: “His dream of a mural should not be read only in horizontal, parallel with mural Mexican, with the appeal to the decoration initiated by Bauhaus, with the monumental outcomes of the French, Swiss, German and Russian painting in the Twenties and Thirties. It should also be read vertically, as an omen of much subsequent research, informal and post-informal, focused on the dominance and the absolutization of spatial values of painting. Sironi arrives so, following the mirage of Byzantine gold, of the stone-masons of the year one thousand, of the fresco painters of cathedrals, to the same conclusions of the European and American art of the last post-war. Proving that even in painting, the origin is the destination” (*Il sogno della pittura murale*, in Mario Sironi, *Scritti e pensieri*, cit. p. 205).

Precisely in 1943, in the catalogue of the first exhibition after over ten years, the artist had made it clear that “art is primarily just spatiality” in the transition from the physical space of the relationship between painting and architecture to the internal, mental, existential space, it is mysteriously registered - on canvas, again on the canvas, still on the canvas - the gap that leads landing Sironi to an unknown and alien landing.

ALBERTO BURRI

“Nero con punti” (1958): (ri)nascita di una nazione

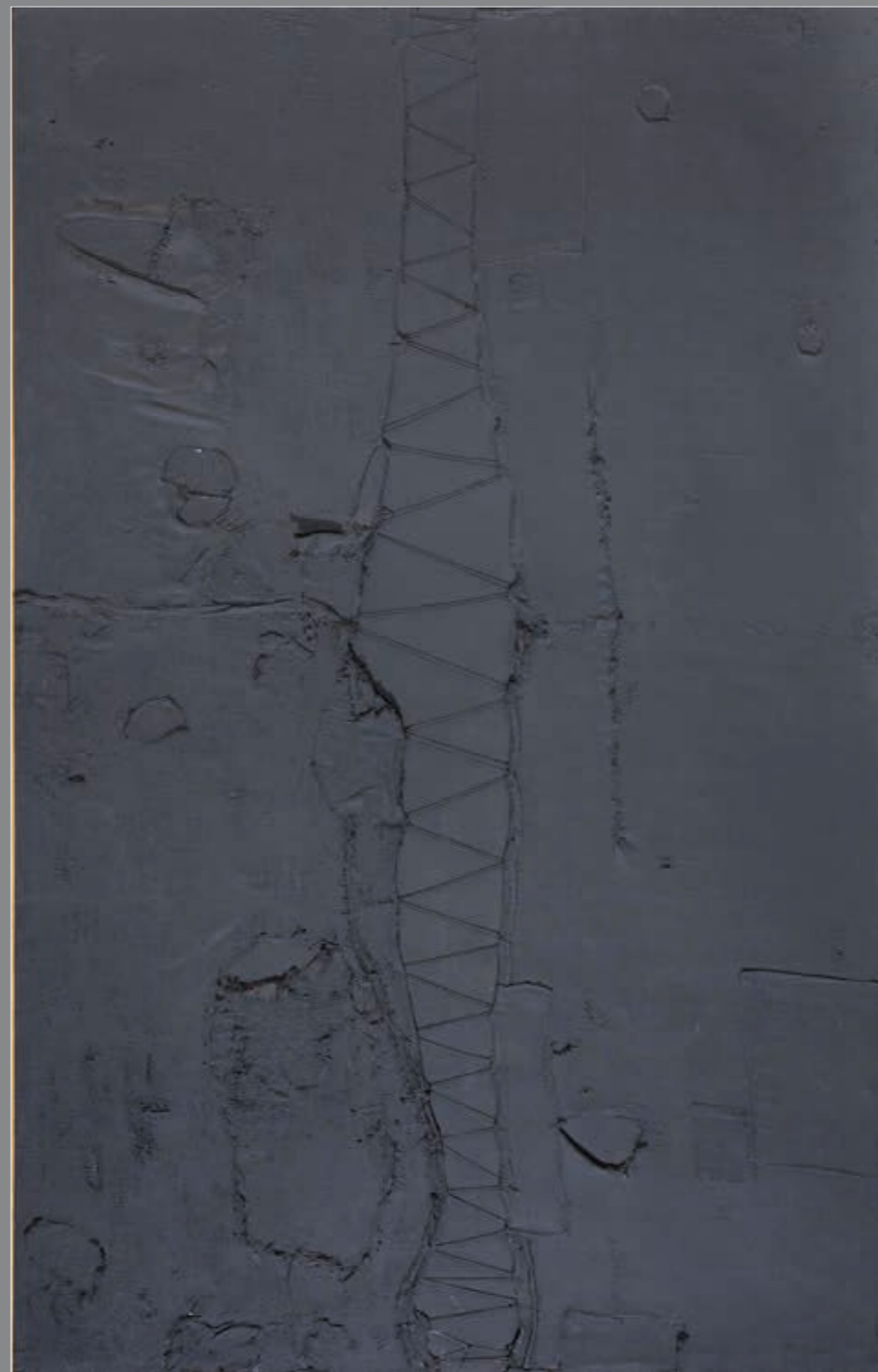
...una macchiata, sporca, sdrucita tela da imballo [...] di tale Alberto Burri.
INTERROGAZIONE PARLAMENTARE ALLA SOVRINTENDENTE PALMA BUCARELLI (1959)

All'altezza degli anni Quaranta e Cinquanta, l'arte tende ad essere presentata come essenzialmente a-storica, esplosiva rispetto alle coordinate dell'avanguardia e dell'arte contemporanea; conosce anzi proprio in questa sua condizione fuori dalla storia, e dunque dalla storia dell'arte, uno dei suoi maggiori punti di forza e anche di novità critica: avviene con l'*action painting* americana e con l'*informel* europeo.

Nella situazione italiana, si pone la questione - in maniera più o meno consapevole - di un'arte nuova che sia al tempo stesso aggiornata rispetto allo scenario internazionale, alle ricerche recenti, e in grado di liberarsi esplicitamente da una tradizione troppo recente di pittura figurativa, connessa strettamente alla percezione culturale del Ventennio. Una gigantesca dismissione prende avvio. All'interno quindi della forte contrapposizione tra astrazione e figurazione che caratterizza il secondo dopoguerra, il movimento che si disegna sempre più chiaramente a partire dai primi anni Cinquanta è quello di un ritorno profondissimo e implicito a origini lontane, non scontate, arcaiche - in un senso intimo e antimonumentale.

Gli anni Quaranta appaiono “invasi”, per così dire, da muri sbreccati e sacchi stracciati: basti pensare allo straordinario *reportage* fotografico di Robert Capa che segue lo sbarco degli Alleati in Sicilia nel 1943, agli interni sconnessi e fessurati nei film neorealisti di Rossellini e De Sica (che preludono alle borgate pasoliniane). Spazi visivi e urbani che interrompono la retorica autocelebrativa e autarchica tutta proiettata verso il “fuori”, mostrando per la prima volta agli italiani tutta la realtà nuda e povera di se stessi. *Grezzo, nudo, spoglio* sono quindi gli aggettivi che racchiudono questo tempo duro e meraviglioso di possibilità che si schiudono - qualità che misurano la temperatura psichica dell'immaginario collettivo mentre nasce. Il posto che si chiama Italia, e che si sta riconfigurando come nazione e come comunità, si articola indefinitamente attorno a questi concetti: e dopo la trilogia della guerra composta da *Roma città aperta*, *Paisà* e *Germania anno zero*, Roberto Rossellini realizza lo straordinario *Francesco giullare di Dio* (1950), manifesto della semplicità e della purificazione dopo la catastrofe e la distruzione. L'identità culturale italiana si fonda dunque sulla piccolezza, sulla miseria, sulla perdita e sull'umiltà.

L'opera di Alberto Burri (1915-1995) si inserisce pienamente in questo percorso, costituendone anzi uno dei punti fondamentali (all'interno di una rotazione vertiginosa dei paradigmi e dei punti di riferimento, non solo artistici, che coinvolge l'intero panorama nazionale): a partire da *SZ1* (1949), vero spartiacque e opera programmatica, i suoi *Sacchi* diventano oggetti in grado di suggerire una dimensione ‘altra’ del realismo, di fondere inquietudine e registrazione dei mutamenti storici in corso. La critica del tempo, al di là delle reazioni sdegnose e sdegnate dei benpensanti (Leonardo Borgese: “Opere? No, non sono pitture, né sculture, né disegni, né monotipi, né incisioni. Sono cose, viceversa, che il regolamento della Quadriennale non dovrebbe



Alberto Burri, *Nero con punti*,
tecnica mista su tela, 1958
Patrimonio artistico del Gruppo Unipol
Unipol Group artistic estate

accettare: sono dei vecchi sacchi stracciati e sporchi. Ma che titoli, che titoli densi di sensi hanno queste luride tinte!”), è intenta a indagare il mondo nuovo di rappresentazione sperimentale inaugurato da Burri: “al di là della prima reazione contraria, si scopre nei suoi quadri una vena di sentimento offeso, un’elegia funebre, un orrore desolato, un’estrema intellettuale eleganza sopravviva [sic] su quegli strappi che secernono umori come piaghe, su quei lembi accartocciati come epidermidi scottate” (Marco Valsecchi, *Burri*, “Il Giorno”, 7 gennaio 1957, p. 7); “Il mondo non figurativo del pittore si dimostra combattuto fra le possibilità decorative e un oscuro trasporto naturalistico, che vorrebbe assumere la concretezza del ‘brano di vita’: così si giunge all’arredo sdrucito, fustigato, la cui vicenda è consegnata all’apparenza del recupero e ad una presenza piuttosto teatrale...” (Lambertini, *I sacchi di Burri e il saio di Jacopone*, “L’Avvenire d’Italia”, 5 novembre 1957).

D’altra parte nel settembre 1956, su “Paragone”, Francesco Arcangeli aveva pubblicato il saggio *Una situazione non improbabile*, che ampliava ulteriormente - rispetto a *Gli ultimi naturalisti* (1954) - i termini della questione di un naturalismo terminale e ne allargava al contempo i riferimenti, tentando di metterne maggiormente a fuoco i concetti cardine. Tra animismo e panismo, e soprattutto dominato da un’urgenza molto più ‘apocalittica’ rispetto a due anni prima, Arcangeli porta anche a compimento quella ridefinizione dei valori artistici della contemporaneità avviata tempo addietro. Dunque, di contro alle “formulazioni inerti e combinatorie”, il critico pone al centro dell’attenzione il nuovo senso di responsabilità anche morale che emerge dall’opera di un Pollock e di un Wols, che entrano a pieno titolo, ed in posizione centrale, nella costellazione di riferimenti utili. La visione artistica in cui si inserisce l’Ultimo Naturalismo - sia nella prima che nella seconda formulazione - è quella di un’operazione apparentemente precedente all’astrazione pittorica della (e dalla) realtà, in effetti un passaggio successivo, *ulteriore* rispetto ad essa, e che trova proprio in Burri il suo esponente più prestigioso e talentuoso: “E chissà che non sia già ‘dopo’ (anche se le apparenze potrebbero indurre a parlare d’un “prima”, per tutti i naturalisti in confronto agli astratti) il caso limite d’un Burri...”

‘Al di qua’ e ‘al di là’ della realtà, ‘prima’ e ‘dopo’, *oltre*: la pratica artistica ricava un interstizio che sfonda i limiti della rappresentazione figurativa, senza cedere nulla rispetto al “senso del due” nei confronti del mondo. Lo stesso artista, in una delle sue rarissime dichiarazioni a proposito della propria opera, chiarisce il suo rapporto con la pratica pittorica e con il suo valore esistenziale: “Le parole non mi sono d’aiuto quando provo a parlare della mia pittura. Questa è un’irriducibile presenza che si rifiuta di essere tradotta in qualsiasi altra forma di espressione. È una presenza allo stesso tempo imminente e attiva. Questo è quanto essa significa: esistere per significare ed esistere per dipingere” (Alberto Burri, dichiarazione nel catalogo *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, Museum of Modern Art, New York 1955, cit. in *Burri. Opere 1944-1995*, catalogo della mostra, Electa 1996, p. 264).

Il Nero di Burri - con le sue strazianti camicie sdrucite - elide quindi ogni riferimento esplicito alla tradizione pittorica italiana del Novecento (che comunque riemerge implicitamente, sotterraneamente, oscuramente) e scava direttamente nella realtà di un presente eroso e di un passato lontanissimo: questi stracci resi qui bituminosi e cuciti insieme sono al tempo stesso infatti la memoria dell’immediato dopoguerra e la riscoperta del senso profondo, sommerso, originario dell’identità italiana - fatto di povertà essenziale, di nudità dimessa. Le opere di Burri negli anni Cinquanta possiedono un aspetto unico, da una parte francescano e giottesco (i suoi sacchi richiamano da vicino i sai che costellano gli affreschi della Basilica Superiore di Assisi); dall’altra post-apocalittico - al tempo stesso testimonianze vive del trauma collettivo e individuale, e suoi tentativi fecondi di guarigione e di superamento storico.

ALBERTO BURRI “Nero con punti” (1958): (re) birth of a nation

...una macchiata, sporca, sdrucita tela da imballo [...] di tale Alberto Burri.
INTERROGAZIONE PARLAMENTARE ALLA SOVRINTENDENTE PALMA BUCARELLI (1959)

In the Forties and Fifties, art tends to be presented as essentially ahistorical, explosive from coordinates of the avant-garde and of contemporary art; indeed, precisely in its condition out of history, and therefore out of the history of art, it knows one of its greatest strengths and critical novelty: this occurs with the American *action painting* and with the European *informel*.

In the Italian situation, the question arises - in a more or less conscious way - about a new art that is both updated compared to the international scenario, to recent research, and able to free itself explicitly from a too recent tradition of figurative painting, closely linked to the cultural perception of the Fascist period. A giant divestment begins. Therefore, inside the strong opposition between abstraction and representation that characterizes the second post-war period, the movement growing ever more clearly since the early Fifties is a deep and implicit return to distant, not foregone, archaic origins - in an intimate and anti-monumental sense.

The Forties appear “invaded”, so to speak, by chipped walls and torn bags: just think of the extraordinary *photographs* by Robert Capa following the Allied landings in Sicily in 1943, the rough and fissured interiors in neorealist films of Rossellini and De Sica (a prelude to Pasolini suburbs). Visual and urban spaces that interrupt the self-congratulatory and autocratic rhetoric wholly directed to the “outside”, showing for the first time to Italians all their naked and poor reality. *Raw, naked, bare* are then adjectives that enclose this hard and wonderful time of growing possibilities - qualities that measure the psychic temperature of the collective imaginary while it is born. The place called Italy, and that is reconfiguring as a nation and as a community, is indefinitely articulated around these concepts: and after the war trilogy consisting of *Roma città aperta*, *Paisà* and *Germania anno zero*, Roberto Rossellini shoots the extraordinary *Francesco giullare di Dio* (1950), a manifest of simplicity and purification after disaster and destruction.

The Italian cultural identity is therefore founded on smallness, misery, loss and humility.

The work of Alberto Burri (1915-1995) is fully embedded in this path, constituting indeed one of the key points (in a dizzying spin of not only artistic paradigms and points of reference involving the entire national panorama): starting from *SZ1* (1949), watershed and programmatic work, his Sacchi become objects suggesting an “other” dimension of realism, blending unrest and recording of historical changes. The critics of the time, beyond the indignant reactions of the self-righteous (Leonardo Borgese “Works? No, they are not paintings or sculptures, or drawings, or monotypes, or incisions. These are things that the regulation of the Quadrennial should not accept: they are old bags, torn and dirty. But what titles, what dense meaningful titles have these lurid colours!”), are intent to investigate the new world of experimental representation inaugurated by Burri: “beyond the first opposite reaction, his pictures reveal a mood of offended feeling, a funeral elegy, a desolate horror, an extreme intellectual elegance survive [sic] on those tears that secrete fluids like sores, on those edges crumpled like scalded skins” (Marco Valsecchi, *Burri*, “Il

CRONOLOGIA 1940-1958

1940

Il 10 giugno l'Italia dichiara guerra a Francia e Gran Bretagna; il 28 ottobre invade la Grecia. Salvatore Quasimodo, traduzione dei lirici greci. Cinema: Vittorio De Sica, *Rose scarlatte* e *Maddalena zero in condotta*. Grande successo del Trio Lescano, che incide per l'etichetta Cetra. Fra il 1939 e il 1942, **Mario Sironi (1885-1961)** collabora con Muzio al Palazzo del "Popolo d'Italia", realizzando decorazioni della facciata e di alcuni interni: è l'ultima fase della sua opera monumentale.

Alberto Burri (1915-1995) consegue la laurea in medicina; dopo l'ingresso dell'Italia in guerra, viene richiamato alle armi con il grado di sottotenente medico di complemento e assegnato al comando deposito del 52º reggimento fanteria Spoleto.

1942

1-27 luglio; prima battaglia di El Alamein; 23 ottobre-6 novembre: seconda battaglia di El Alamein.

Cesare Pavese, *La spiaggia*; esce al cinema *Un pilota ritorna* di Roberto Rossellini.

Personale di **Sironi** alla Galleria del Milione di Milano, in cui il pittore espone una serie di tempere che definisce "frammenti di opere murali". In gennaio **Burri** rientra in Italia, dove rimarrà fino al marzo 1943, quando verrà assegnato alla 10ª legione in Africa settentrionale.

1943

8 settembre: sbarco alleato a Salerno. Richiesta dell'armistizio e resa incondizionata dell'Italia.

Sironi torna definitivamente alla pittura da cavalletto: espone dodici tempere alla Galleria del Milione di Milano, con presentazione in catalogo di Massimo Bontempelli.

Burri viene fatto prigioniero dagli inglesi in Africa del Nord l'8 marzo 1943; dopo diciotto mesi, l'esercito americano lo trasferisce in un *prisoner of war camp* in Texas (a Hereford, presso Amarillo).

1945

Aprile: Liberazione. Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*; Elio Vittorini, *Uomini e no*.

Sironi viene sfollato a Cavernago vicino a Dongo dopo l'insurrezione di Milano.

Burri dipinge *Texas*, che raffigura il paesaggio visibile dal suo campo di prigionia.

1946

2 giugno: referendum a favore della Repubblica. Roberto Rossellini, *Paisà*. Nasce la Vespa.

Personale di **Sironi** presso la Galleria L'Annunciata di Milano.

Burri, rientrato in Italia, vive a Città di Castello.

1947

Il generale Marshall presenta il piano ERP - European Recovery Program.

Sironi illustra *Le Laude* di Jacopone da Todi per le Edizioni della Conchiglia di Milano.

Burri inizia a frequentare Roma, dove viene organizzata la sua prima mostra personale alla libreria galleria La Margherita.

1948

1 gennaio: entra in vigore la Costituzione. Alle elezioni politiche del 18 aprile, la Democrazia Cristiana sfiora la maggioranza assoluta. Vittorio De Sica, *Ladri di biciclette*.

Sironi espone alla "Rassegna Nazionale di Arti Figurative" promossa dalla Quadriennale di Roma presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna;

il 5 luglio muore suicida sua figlia diciottenne.

Burri inizia a realizzare i *Catrami*.

1949

Adesione dell'Italia alla NATO. Curzio Malaparte, *La pelle*.

Sironi disegna i costumi per la *Medea* di Euripide al Teatro Roma di Ostia.

Burri realizza il suo primo *Sacco: SZ1*. Partecipa alla III mostra annuale dell'Art Club di Roma presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

1950

Istituzione della "Cassa per il Mezzogiorno" e approvazione della riforma agraria.

Sironi espone con Ottone Rosai alla Galleria Il Naviglio e torna ad esporre alla Galleria l'Annunciata, a Milano.

Burri realizza le prime *Muffe* e il primo *Gobbo*.

1953

Istituzione dell'ENI. Alle elezioni politiche del 7 giugno non scatta il premio di maggioranza previsto dalla "legge-truffa".

Sironi partecipa alla II Biennale di San Paolo in Brasile.

Burri ha una personale alla Allan Frumkin Gallery di Chicago e una presso la Fondazione Origine di Roma. Partecipa alla mostra *Arte astratta italiana e francese* presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e a *Younger European Painters: A Selection* presso il Guggenheim di New York, invitato da James Johnson Sweeney.

Giorno", January 7, 1957, p. 7); "The not figurative world of the painter fights between decorative possibilities and a dark natural transport, which would like to be as concrete as a 'slice of life': thus it comes to the threadbare, flogged furnishings whose story is delivered to the appearance of recovery and to a rather theatrical presence ..." (Lambertini, *I sacchi di Burri e il saio di Jacopone*, "L'Avvenire d'Italia", November 5, 1957).

On the other hand, in September 1956, on "Paragone", Francesco Arcangeli had published the essay *Una situazione non improbabile*, which expanded further - if compared with *Gli ultimi naturalisti* (1954) - the terms of the issue of a terminal naturalism and widened at the same time references, trying to put more focus on the key concepts. Between animism and panism, and above all much more dominated by an apocalyptic "urgency" if compared with two years earlier, Arcangeli also completes the redefinition of the artistic values of contemporary he had long ago begun. Thus, in contrast to "inert and combinatorial formulations", the critic places the focus on the new sense of moral responsibility emerging from the work of Pollock and Wols, who fully, and in a central position, enter the constellation of useful references. The artistic vision in which the Last Naturalismo fits - both the first and the second formulation - is that of an operation apparently preceding pictorial abstraction of (and from) reality, in effect a later step, *additional* with respect to it, which finds in Burri its most prestigious and talented exponent: "And who knows that the extreme case of a Burri is not already an 'after' (although appearances may lead us to speak of a "before" for all naturalists in comparison to the abstract)..."

'On this side' and 'outside' reality, 'before' and 'after', *beyond*: the art practice draws a gap that breaks through the limits of figurative representation, without giving nothing if compared with the "sense of the two" towards the world. The artist himself, in one of his rare statements on the subject of his work, clarifies his relationship with the practice of painting and its existential value: "Words do not help when I try to talk about my painting. This is an irreducible presence that refuses to be translated into any other form of expression. It is a presence both imminent and active. This is what it means: to exist for meaning and to exist for painting" (Alberto Burri, statement in the catalogue *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, Museum of Modern Art, New York in 1955, cit. in *Burri. Opere 1944-1995*, exhibition catalogue, Electa 1996, p. 264).

The *Nero* by Burri - with its heartbreaking ragged shirts – therefore elides any explicit reference to the Italian painting tradition of the twentieth century (which still implicitly, secretly, obscurely emerges) and digs directly into the reality of an eroded present and of a distant past: these rags made here bituminous and sewn together, in fact, are at the same time the memory of the immediate post-war period and the rediscovery of the deep, submerged, native meaning of Italian identity - made of an essential poverty, of a destitute nudity. The works of Burri in the Fifties have a unique appearance, on the one hand Franciscan and Giottesque (his sacks closely recall the habits that dot the frescoes in the Upper Basilica of Assisi); on the other, post-apocalyptic - like living witnesses of collective and individual trauma, and at the same time fruitful attempts of healing and historical overcoming.

1954

3 gennaio: la prima trasmissione della televisione italiana va in onda dagli studi di Corso Sempione a Milano.

Il 19 agosto muore Alcide De Gasperi; a ottobre Trieste ritorna italiana.

Sironi espone alla X Triennale di Milano e ha una personale alla Galleria del Milione.

Burri realizza le primissime *Combustioni*; ha una personale presso la Galleria L'Obelisco di Roma e una seconda personale alla Allan Frumkin Gallery di Chicago.

Sironi

Burri

1955

Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*; Vasco Pratolini, *Metello*; Mario Monicelli, *Un eroe dei nostri tempi*.

Sironi espone alla Mostra d'Arte Italiana di Tokyo e a “Documenta” Kassel.

Burri partecipa a *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors* presso il Museum of Modern Art di New York.

Sironi

Burri

1956

La Corte Costituzionale inizia la sua attività; a novembre, il PCI approva l’invasione sovietica dell’Ungheria.

Sironi realizza la copertina del dramma *Issione* di Vincenzo Spinelli (Edizioni del Milione).

Burri partecipa alla XXVIII Biennale di Venezia. Espone nella collettiva *Italienische Malerei Heute* allo Stadisches Museum di Leverkusen:

tra gli altri artisti, anche Mario Sironi.

Sironi

Burri

1958

1 gennaio: entrano in vigore i “trattati di Roma” che danno vita alla Comunità Economica Europea.

Sironi espone presso la Galleria La Bussola di Torino, la Galleria Bergamini di Milano e a Roma.

A partire da quest’anno, **Burri** espone i suoi *Ferri*; ha una personale alla Galleria La Salita di Roma; partecipa alla collettiva *Artisti italiani e tedeschi contemporanei* presso la Galleria Nazionale d’Arte Moderna, e alla XXIX Biennale di Venezia.

Sironi

Burri

1959

Sironi

Burri

1960

Sironi

Burri

1961

Sironi

Burri

1962

Sironi

Burri

1963

Sironi

Burri

1964

Sironi

Burri

1965

Sironi

Burri

1966

Sironi

Burri

1967

Sironi

Burri

1968

Sironi

Burri

1969

Sironi

Burri

1970

Sironi

Burri

1971

Sironi

Burri

1972

Sironi

Burri

1973

Sironi

Burri

1974

Sironi

Burri

1975

Sironi

Burri

1976

Sironi

Burri

1977

Sironi

Burri

1978

Sironi

Burri

1979

Sironi

Burri

1980

Sironi

Burri

1981

Sironi

Burri

1982

Sironi

Burri

1983

Sironi

Burri

1984

Sironi

Burri

1985

Sironi

Burri

1986

Sironi

Burri

1987

Sironi

Burri

1988

Sironi

Burri

1989

Sironi

Burri

1947

General Marshall presents the ERP-plan (European Recovery Program).

Sironi illustrates *Le Laude* by Jacopone da Todi for the publisher La Conchiglia in Milan.

Burri begins attending Rome, where his first solo exhibition is organized at the library gallery La Margherita.

Sironi

Burri

1948

January 1: entry into force of the Constitution. In the general elections of April 18, the DC (Christian Democrats) gains a nearly absolute majority.

Vittorio De Sica, *Ladri di biciclette*.

Sironi exposes at the “Rassegna Nazionale di Arti Figurative” sponsored by the Quadrenniale in Rome at the Galleria Nazionale d’Arte Moderna;

July 5, his eighteen year old daughter commits suicide.

Burri begins to produce the *Catrami*.

Sironi

Burri

1949

Italy’s membership in NATO. Curzio Malaparte, *La pelle*.

Sironi designed the costumes for *Medea* by Euripides at the Teatro Roma in Ostia.

Burri makes his first *Sacco: SZ1*. He participates in the third annual exhibition of the Art Club of Rome at the Galleria Nazionale d’Arte Moderna.

Sironi

Burri

1950

Creation of the “Cassa per il Mezzogiorno” and approval of the land reform.

Sironi exposes with Ottone Rosai at the Galleria Il Naviglio and new exhibition at the Galleria L’Annunciata, in Milan .

Burri produces his first *Muffe* and the first *Gobbo*.

Sironi

Burri

1951

Sironi

Burri

1952

Creation of ENI. At the general elections of June 7, the majority bonus promised by the “fraud law” is not granted.

Sironi participates in the II Sao Paulo Biennale in Brazil.

Burri has a solo exhibition at the Allan Frumkin Gallery in Chicago and at the Fondazione Origine in Roma. He participates in the exhibition *Arte astratta italiana e francese* t the Galleria Nazionale d’Arte Moderna and in *Younger European Painters: A Selection* at the Guggenheim in New York, invited by James Johnson Sweeney.

Sironi

Burri

1953

January, 3: the first Italian television broadcast from the studios in Corso Sempione in Milan.

On August 19 Alcide De Gasperi dies; Trieste is once again Italian in October.

Sironi exposes at the X Triennale in Milan and has a solo exhibition at the Galleria del Milione.

Burri makes the very first *Combustioni*; he has a solo exhibition at the gallery L’Obelisco in Rome and a second solo exhibition at the Allan Frumkin Gallery in Chicago.

Sironi

Burri

1954

Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*; Vasco Pratolini, *Metello*; Mario Monicelli, *Un eroe dei nostri tempi*.

Sironi exposes at the Mostra d’Arte Italiana in Tokyo and at “Documenta” in Kassel.

Burri participates in *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors* at the Museum of Modern Art in New York.

Sironi

Burri

1955

The Constitutional Court begins its activity; in November, the PCI approves the Soviet invasion of Hungary.

Sironi makes the cover of the drama *Issione* by Vincenzo Spinelli (publisher Il Milione).

Burri participates in the XXVIII Biennale in Venice; he exposes in the collective exhibition *Italienische Malerei Heute* at the Stadisches Museum in Leverkusen among other artists, including Mario Sironi.

Sironi

Burri

1956

January 1: the “Treaty of Rome” comes into force, giving life to the European Economic Community. **Sironi** exposes at the Galleria La Bussola in Turin, the Galleria Bergamini in Milan and in Rome.

Starting from this year, **Burri** exposes his *Ferri*; he has a solo exhibition at Galleria La Salita in Rome; he participates in the collective exhibition *Artisti italiani e tedeschi contemporanei* at the Galleria Nazionale d’Arte Moderna, and at the XXIX Biennale in Venice.

CHRONOLOGY 1940-1958

1940

June 10: Italy declares war on France and Britain; on October 28 it invades Greece. Salvatore Quasimodo, the translation of the Greek lyrics. Cinema: Vittorio De Sica, *Rose scarlatte* and *Maddalena zero in condotta*. Great success of the Trio Lescano, recording for the label Cetra.

Between 1939 and 1942, **Mario Sironi (1885-1961)** collaborates with Muzio at the Palazzo del “Popolo d’Italia”, creating decorations for the facade and for some interiors; it is the last phase of his monumental work.

Alberto Burri (1915-1995) graduates in medicine; after Italy’s entry into the war, he is called up with the rank of complementary medical officer (lieutenant) and assigned to the command depot of the 52nd Infantry Regiment Spoleto.

Sironi

Burri

1942

July 1-27: first Battle of El Alamein; October 23-November 6: second Battle of El Alamein. Cesare Pavese, *La spiaggia*; out to the movies, *Un pilota ritorna* by Roberto Rossellini.

Personal exhibition by **Sironi** at the Galleria del Milione in Milan, where the painter sets out a series of gouaches he calls “fragments of murals”.

In January **Burri** returns to Italy, where he remains until March 1943, when he will be assigned to the 10th Legion in North Africa.

Sironi

Burri

1943

September 8: Allied landing at Salerno; request of armistice and unconditional surrender of Italy.

Sironi definitely returns to easel painting; he exhibits twelve gouaches at the Galleria del Milione in Milan, with a catalogue presentation by Massimo Bontempelli.

Burri is taken prisoner by the British in North Africa on March 8, 1943; after eighteen months, the US army transfers him into a prisoner of war camp in Texas (Hereford, near Amarillo), where he paints his first work.

Sironi

Burri

1945

April: Liberation. Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*; Elio Vittorini, *Uomini e no*.

Sironi is evacuated in Cavernago near Dongo after the insurrection of Milan.

Burri paints *Texas*, depicting the landscape visible from his prison camp.

Sironi

Burri

1946

June 2: referendum in favour of the Republic. Roberto Rossellini, *Paisà*. Vespa is born.

Sironi solo exhibition at the Gallery L’Annunciata in Milan.

Burri, come back to Italy, lives in Città di Castello.

Sironi

Burri

1947

Sironi

Burri

1948

Sironi

Burri

INFO

Tel. 051/5076060
info@cubounipol.it
www.cubounipol.it
facebook.com/cubounipol



CUBO
Centro Unipol Bologna