
Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa

Classe di Lettere e Filosofia

serie 5
2021, 13/2



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Direttore: Stefano Carrai

Comitato scientifico: Carmine Ampolo, Luigi Battezzato, Francesco Benigno, Pier Marco Bertinetto, Lina Bolzoni, Glen W. Bowersock, Horst Bredekamp, Howard Burns, Francesco Caglioti, Giuseppe Cambiano, Sabino Cassese, Michele Ciliberto, Claudio Ciociola, Gian Biagio Conte, Roberto Esposito, Flavio Fergonzi, Massimo Ferretti, Simona Forti, Nadia Fusini, Andrea Giardina, Carlo Ginzburg, Luca Giuliani, Anthony Grafton, Serge Gruzinski, Lino Leonardi, Gabriele Lolli, Michele Loporcaro, Daniele Menozzi, Glenn W. Most, Massimo Mugnai, Salvatore S. Nigro, Nicola Panichi, Mario Piazza, Silvio Pons, Adriano Prosperi, Mario Rosa, Gianpiero Rosati, Alessandro Schiesaro, Salvatore Settis, Alfredo Stussi, Alain Tallon, Paul Zanker

Comitato di redazione: Giulia Ammannati, Lorenzo Bartalesi, Emanuele Berti, Luca D'Onghia, Anna Magnetto, Fabrizio Oppedisano, Ilaria Pavan, Lucia Simonato, Andrea Torre

Segreteria di redazione: Patrizio Aiello

I contributi pubblicati sugli «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» sono valutati, in forma anonima, da *referees* competenti per ciascuna disciplina (*double-blind peer review*).

La quinta serie è pubblicata, con periodicità semestrale, in due fascicoli di circa 300 pagine ciascuno.

Abbonamento:

Annuale: Italia € 90,00 - Estero € 140,00

Fascicoli singoli: Italia € 45,00 - Estero € 70,00

Le vendite vengono effettuate previo pagamento anticipato. A distributori e librerie sarà praticato lo sconto del 15%.

Per informazioni: edizioni.orders@sns.it

Annali della Classe di Lettere e Filosofia
Scuola Normale Superiore
Piazza dei Cavalieri, 7
56126 Pisa
tel. 0039 050 509220
fax 0039 050 509278
edizioni@sns.it – segreteria.annali@sns.it
journals.sns.it

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa Classe di Lettere e Filosofia

serie 5
2021, 13/2



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Publicazione semestrale
Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 7 del 1964
Direttore responsabile: Stefano Carrai

ISSN 0392-095X

Indice

LE BIOGRAFIE DEGLI ARTISTI E LA LETTERATURA ANTIQUARIA TRA MONDO ANTICO E MODERNO

- Appunti (e spunti) di elementi di scrittura biografica
nel *De architectura* di Vitruvio
FRANCESCO GINELLI 319
- The Fragments of Polemon's Work *Against Adaeus and Antigonus*
GERTJAN VERHASSELT 351

STUDI E RICERCHE

- Omnino suspectum?* Un altro dettaglio trascurato
nella caverna di Platone (seconda parte)
CARLOTTA CAPUCCINO 427
- Dante all'inferno. Il volto di Dante fra i rei
nel *Giudizio* di Buffalmacco?
GIULIA AMMANNATI 461
- «Un uomo eccezionale nello Stato»: la figura del legislatore
tra Rousseau e Machiavelli
GIO MARIA TESSAROLO 477
- Ipotesi per uno studio variantistico del *Carlo V a cavallo* di Tiziano.
Un'interpretazione a partire dalle fonti scritte
ENRICO FANTINI 503
- Nuove riflessioni sul codice Vat. lat. 14380
IRENE TANI 529

Sulle tracce di Orazio de' Marii Tigrino, II: le Sette Meraviglie del mondo a Roma fra Cinque e Seicento MARCO FOLIN - MONICA PRETI	577
Il senno di prima: Alberto Burri per gli anni Settanta GIORGIO DI DOMENICO	615
AIDS, se lo conosci lo studi. Un primo bilancio (non solo) storiografico MARCO ROVINELLO	651
MAESTRI E AMICI	
Pensieri su Contini LUIGI BLASUCCI	681
NOTE E DISCUSSIONI	
Tempo ritrovato, tempo perduto. Riflessioni a margine di <i>Un tempo senza storia</i> di Adriano Prosperi MICHELE BATTINI	387
English summaries	717
Autrici e autori	723
Hanno collaborato a questo volume	727
Notizie degli allievi della Classe di Lettere e Filosofia	729
ILLUSTRAZIONI	739

Il senno di prima: Alberto Burri per gli anni Settanta

Giorgio Di Domenico

Ma, allora Burri dov'era?

Più di tutti Burri c'era.

MAURI 1983, p. 174

«“Eh la madonna, è un patrimonio!” “Stava a un'asta di Milano tre anni fa, cinquanta milioni” “E questo vale trenta milioni” “Sì... Non ne bastano quaranta”»; così un manipolo di parlamentari democristiani commenta due *Plastiche* di Alberto Burri¹ appese nella cella brutalista di Don Gae-

Questo testo rielabora un seminario tenuto presso la Scuola Normale Superiore nell'ottobre 2020 all'interno di un corso dedicato a Alberto Burri da Flavio Fergonzi, che ringrazio per la preziosa supervisione della mia ricerca. Sono grato per la gentile concessione delle immagini riprodotte alla Fondazione Modena Arti Visive, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, all'Archivio Fotografico Giuseppe Loy e all'Archivio di Stato di Latina. Un ringraziamento particolare al personale degli Archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea che con la consueta gentilezza e disponibilità mi ha messo a disposizione il materiale di cui necessitavo. Per le stesse ragioni, sono grato al personale della Biblioteca d'Arte e dell'Archivio Storico dei Musei Civici torinesi, della Biblioteca della Scuola Normale Superiore e della Biblioteca di Storia delle Arti dell'Università di Pisa. In merito ad alcune delle immagini pubblicate in questo articolo si è a disposizione degli eventuali detentori dei diritti che non sia stato possibile, nonostante i numerosi tentativi, rintracciare. Le opere di Alberto Burri sono indicate riportando in nota tra parentesi quadre il numero di inventario con cui sono individuate all'interno del catalogo generale (CORÀ 2015, vol. VI).

¹ Se nel secondo dipinto inquadrato sembra possibile riconoscere il *Bianco Plastica B5* (1965) [i.656] andato alla Biennale del 1966, il monumentale *Rosso Plastica* con cui si apre la scena non è rintracciabile all'interno del catalogo dell'artista; è probabile dunque che entrambe le opere fossero state realizzate in studio su indicazioni dello scenografo Dante Ferretti: «La scenografia di *Todo Modo* è tutta inventata [...] È stato tutto completamente ricostruito a Cinecittà dai mobili fino agli immobili» (MOLINARO 2013). Nonostante le passioni pittoriche di Petri, già dichiarate con *Un tranquillo posto di campagna* (1968), l'inserimento degli pseudo-Burri doveva essere stata una scelta dello scenografo; nel romanzo di Leonardo Sciascia servito da soggetto non vi era infatti traccia di riferimenti burriani, se

tano nel finale di *Todo modo*, la pellicola licenziata da Elio Petri nel 1976 in cui Gian Maria Volonté impersonava un inquietante *alter ego* di Aldo Moro (fig. 34). Già in quei mesi, c'è da immaginarlo, le vecchie fotografie del vero Moro davanti al *Bianco* esposto alla Biennale del 1966² (fig. 35) dovevano apparire come reperti di un'epoca ormai lontanissima. Riguardandoli oggi, quegli scatti dell'allora Presidente del Consiglio, o di Giulio Andreotti³, all'epoca Ministro dell'Industria, immortalati davanti a quadri per i quali la critica aveva già iniziato a parlare di «raffinata eleganza»⁴, di «merletti di vetro»⁵, «oggi Burri è Bronzino»⁶, funzionano bene da simbolo di una svolta, avvio di un processo di normalizzazione che nel corso di un decennio avrebbe reso possibili nuove letture delle opere dell'artista, ricondotte più o meno forzatamente nell'alveo delle più aggiornate sperimentazioni italiane e internazionali. Si trattò di un processo complesso e stratificato, condotto a un tempo a livello critico, espositivo e commerciale, e che coinvolse tanto le opere degli esordi quanto i nuovi, sorprendenti cicli anni Settanta. Tentare di ricostruire le vicende di ricezione di *Sacchi*

non in qualche tratto filtrato, certo involontariamente, nella descrizione del pittore protagonista, nel complesso comunque più vicino a un Renato Guttuso: «I quadri che ho dipinto a piedi freddi sono i miei peggiori; ma ciò non toglie che siano, dai critici e dai collezionisti, i più apprezzati. E ne avevo dipinti tanti, a piedi freddi, perché mi venisse davvero voglia di dipingerne uno mentre mi sentivo libero, non più legato al mestiere, al mercato, alle mostre, al denaro, alla fama; anche se questa libertà, purtroppo, mi veniva dal fatto che avevo già tutto: molta fama, molto denaro, mostre in ogni parte del mondo, un mercato in continua ascesa, un mestiere che mi permetteva di buttar giù anche due o tre quadri al giorno. A piedi freddi, beninteso. Quelli dipinti a piedi caldi, non molti ormai, li tenevo per me: cioè per una più tarda e giusta fama» (SCIASCIA 1974, p. 19). Il Fondo Elio Petri depositato presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino non sembra restituire indicazioni in merito.

² *Bianco B*, 1965 [i.655]. Burri aveva allestito una sala personale fuori concorso con dieci combustioni plastiche; per un'analisi dettagliata della partecipazione alla XXXIII Biennale vd. LORENZONI 2012, pp. 227-30.

³ Vd. la fotografia riprodotta *ibid.*, p. 229.

⁴ FAGIOLO DELL'ARCO 1966a, p. 3.

⁵ PINTO 1966, p. 3.

⁶ *Ibidem*. Già in questa occasione lo scrittore Giuseppe Berto, compagno di prigionia a Hereford, aveva segnalato su «Vogue» il rischio che le nuove opere facessero pensare «a una specie di involuzione formale di Burri, ad una sua mancanza di coraggio di fronte alla cognizione del caos» (*ibid.*, p. 140).

e *Cellotex* a partire dalla fine degli anni Sessanta consente non solo di rileggere con sguardo più allargato le scelte espositive e operative del più importante artista italiano del secondo Novecento, ma anche di interrogarsi sui meccanismi con cui tutta una parte della critica italiana tentò di appropriarsi della preziosa eredità burriana.

1. «*Elucubrazioni pauperiste*», 1967-1970

Verso la fine del 1967 Burri era impegnato nell'elaborazione di due mostre complementari: alla Tartaruga avrebbe presentato una decina di selezionatissimi quadri della sua collezione vecchi di almeno un decennio⁷; alla Galleria Blu di Milano, al contrario, ventiquattro opere tutte dipinte tra 1965 e 1967⁸, di medio e grande formato, in parte già presentate alla Biennale.

Nei mesi in cui andavano delineandosi le sorti della colonna romana del movimento poverista, dipinti leggendari che avevano fatto la storia dell'Informale, spesso conosciuti soltanto in riproduzione, lasciavano le stanze private di Burri e invadevano le sale della Tartaruga, una delle gallerie più in vista e aggiornate della capitale. Pino Pascali faceva la ruota davanti al *Grande Bianco* del 1952 (fig. 36), Giuseppe Ungaretti firmava

⁷ I «nove pezzi famosi, elaborati tra il 1949 e il 1957» (SINISGALLI 1968, p. 53) sono parzialmente identificabili incrociando recensioni, fotografie di sala e informazioni del catalogo generale: *SZ1*, 1949 [i.4931]; *Gobbo*, 1950 [i.5019]; *Grande Bianco*, 1952 [i.5223]; *Rosso*, 1953 [i.5354]?; *Nero Bianco Nero*, 1955 [i.5542]?; *Tutto Nero*, 1956 [i.5637]?; *Rosso*, 1956 [i.5641]; *Two Shirts*, 1957 [i.5750].

⁸ Seguendo la numerazione del catalogo (*Opere recenti di Burri* 1968): 1. *Grande Bianco Plastica*, 1965 [i.6513]; 2. *Grande Bianco B 2*, 1966 [i.6621]; 3. *Grande Bianco B 3*, 1966 [i.6628]; 4. *Bianco B 8*, 1966 [i.6622]; 5. *Bianco Plastica B 7*, 1966 [i.6619]; 6. *Bianco Plastica B 6*, 1966 [i.6614]; 7. *Bianco B 5*, 1965 [i.6515]; 8. *Bianco Plastica B 3*, 1965 [i.659]; 9. *Bianco Plastica*, 1966 [i.6617]; 10. *Bianco Plastica B 5*, 1965 [i.656]; 11. *Bianco Plastica BL 1*, 1966 [i.6652]; 12. *Combustione BL 2*, 1967 [i.674]; 13. *Bianco Plastica BL 3*, 1966 [i.6657]; 14. *Bianco Plastica BL 4*, 1967 [i.6710]; 15. *Bianco BL5*, 1967 [?]; 16. *Bianco Plastica BL*, 1967 [i.678]; 17. *Combustione BL 7*, 1966 [i.6642]; 18. *Bianco Plastica*, 1967 [i.675]; 19. *Bianco Plastica*, 1967 [i.6714]; 20. *Bianco CN 4*, 1966 [i.6624]; 21. *Bianco CN 5*, 1966 [i.6623]; 22. *Bianco CN 3*, 1966 [i.6616]; 23. *Bianco Plastica CN 2*, 1966 [i.6620]; 24. *Bianco Plastica*, 1966 [i.6615].

e dedicava il manifesto⁹, Cesare Brandi commentava emozionato i dipinti¹⁰ parlando di «Mostra-Museo»¹¹, mentre Maurizio Calvesi inaugurava ufficialmente il «Dopoburri» senza nascondere qualche preoccupazione relativa ai possibili sviluppi della ricerca dell'artista¹². Come subito intuito da Brandi, la mostra alla Tartaruga, il cui impatto sarebbe stato amplificato dall'installazione di una sala personale alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna¹³, agì in profondità sull'orizzonte creativo dei giovani artisti romani, già da anni interessati all'attività del pittore¹⁴:

Nessuno ha mai potuto rimanere indifferente di fronte alle opere di Burri, il quale, solitario e sdegnoso, non si è certo curato di crearsi una corte o una scuola. Ma la scuola l'ha fatta [...] Fra i giovani d'oggi, Burri è l'unico artista italiano a cui abbiano guardato: come Scarpitta nasce dai suoi quadri gobbi, così a questi si rifece anche il giovane Pascali per i suoi primi e conturbanti quadri anatomici¹⁵, ed è di

⁹ «Caro Burri, non ho mai visto rappresentazioni più tragiche e più sublimi di quelle delle sue pitture. Esserle amico e ammiratore è un vero privilegio. Grazie Ungaretti, Roma, il 6/XII/1967» si legge sulla copia della locandina ancora conservata presso la Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri.

¹⁰ «Il colpo che assestano fra capo e collo, appena si entra e si guardano, è la prova migliore che la loro vitalità è restata intatta» (BRANDI 1967).

¹¹ *Ibidem*.

¹² «Mentre altri calano di poco o di molto, Burri resta nello sparuto drappello dei primissimi [...] Dovrà combattere contro il mito di se stesso: ne uscirà con un atto ulteriormente rivoluzionario? Non è facile, ma è possibile. Oppure con un allontanamento progressivo dalle sue matrici drammatiche? Questa sembra la via che oggi sta seguendo» (CALVESI 1967, p. 37).

¹³ «Dieci splendidi quadri davanti ai quali cominciano a tacere, vinte dal rispetto che incuto le immagini, anche le scolaresche in visita comandata per la settimana dei musei» (PINTO 1968, p. 19). I quadri esposti erano: *Catrame*, 1950 [i.5048]; *Gobbo*, 1950 [i.5019], di cui Pinto riproduceva per la prima volta il retro (IORI 2012, p. 176); *Grande Sacco*, 1952 [i.5222]; *Nero Bianco Nero*, 1955 [i.5542]; *Grande Legno G 59*, 1959 [i.592]; *Nero plastica*, 1961 [i.6118]; *Ferro*, 1961 [i.615]; *Grande Plastica*, 1962 [i.629]; *Rosso Plastica*, 1964 [i.6460]; *Grande Bianco Bis*, 1968 [i.6872].

¹⁴ Marcello Venturoli su «Le Ore» aveva parlato «del burrismo in Italia e nel mondo, della falange dei suoi imitatori, degli sviluppi della sua arte nella coscienza dei maggiori artisti pop» (VENTUROLI 1965, p. 46).

¹⁵ L'ascendenza burriana sulle tele sagomate di Pascali era già stata intuita da Calvesi «Si

ieri l'omaggio a Burri fatto da Ceroli¹⁶, che pure, fra i giovani, potrebbe sembrare il più distante, e non lo è, in quel gusto della materia grezza e saporosa, del vile legname da imballaggi. Tutto ciò, sia ben chiaro, non si dice per rinfrescare, per così dire, l'attualità di Burri, perché questa è intrinseca, non estrinseca. Dipende dalla sua forza vitale, non dagli echi che sviluppa¹⁷.

Un'intera generazione di artisti italiani, in massima parte romani¹⁸, sembrava essersi indirettamente formata sui quadri di Burri: agli esempi adottati da Brandi se ne potrebbero aggiungere ancora molti, testimonianza di un vero e proprio rapporto di discepolato silenzioso che l'artista aveva involontariamente instaurato coi giovani: «Burri – personaggio un po' particolare, un po' a parte, ermetico – ci ha insegnato molte cose col

pensa alle tele, del '64, sagomate in rilievo, nate contemporaneamente a ricerche simili di Tacchi; e tutto, poi, muove idealmente dai "gobbi" di Burri» (CALVESI 1966b, p. 110) e sarebbe stata confermata da Jannis Kounellis: «Pino amava la pittura americana perché odiava tutto questo culturalismo masticato, putrefatto della pittura europea (a parte Burri). All'origine c'è Pollock e Burri» (KOUNELLIS 1969, p. 23). Sul rapporto tra Burri e Pascali vedi anche TONELLI 2010, pp. 31-2.

¹⁶ *Burri* (1966), scultura ambientale composta da otto sedie montate su una pedana, di cui una occupata dalla sagoma di Cy Twombly, che fronteggiavano un pannello allestito a parete, traduzione scultorea del *Grande Sacco* [i.522] della Galleria Nazionale: «Il quadro diventa una delle pareti di uno spazio (astratto, pregnante: Burri) di cui l'uomo seduto che guarda è parte strutturale» (CALVESI 1966a, p. 108). Il *Grande Sacco*, 1952 era stato donato dall'artista alla Galleria nel 1957, la donazione era stata perfezionata proprio nel 1966, vd. BARBUTO 2011, p. 315.

¹⁷ BRANDI 1968, pp. 349-51. La considerazione finale sembrava rispondere al giudizio sull'artista espresso da Maurizio Fagiolo Dell'Arco in *Rapporto 60*: «Per capire Burri non basta rifare la pseudo-storia dell'"astrattismo": è più utile capire il dopo che il prima, e cioè il clima di nuova oggettività (e oggettualità) da Burri così lucidamente anticipato» (FAGIOLO DELL'ARCO 1966b, p. 66).

¹⁸ Sull'idea che la colonna torinese dell'Arte povera dipendesse da Lucio Fontana e quella romana da Burri – e più in generale sulla ricezione e l'influenza di Burri negli anni Sessanta – vd. CHRISTOV-BAKARGIEV 1996, CHRISTOV-BAKARGIEV 1999 e CHRISTOV-BAKARGIEV 2001, soprattutto p. 29. Sugli stessi temi, vd. anche TOLOMEO 2005. Non a caso Giulio Paolini aveva deciso di includere Fontana e non Burri all'interno del personalissimo pantheon del suo *Autoritratto* di Rousseau (1968), rivisitato e presentato alla Tartaruga (*Teatro delle Mostre* 1968, n.3).

suo lavoro, con il silenzio, con un certo tipo di comportamento...»¹⁹, confermava Gino Marotta. Il caso più significativo fu probabilmente quello di Jannis Kounellis, «forse l'erede più diretto»²⁰ di Burri, giunto a Roma alla fine degli anni Cinquanta e subito rimasto affascinato dai quadri burriani²¹. Transitata direttamente negli *Alfabeti* di inizio anni Sessanta, la lezione dei *Sacchi* avrebbe accompagnato Kounellis lungo tutto il decennio, riaffiorando ciclicamente anche quando le pratiche dell'artista sembravano porre in questione lo statuto di possibilità dell'oggetto-quadro²². La memoria di Burri sarebbe così filtrata, assumendo una nuova evidenza, anche nelle opere della prima maturità poverista, spesso assemblate facendo ricorso a sacchi di iuta, quasi a voler adattare all'orizzonte d'attesa europeo, attraverso il riferimento a Burri, i nuovi stimoli formali e linguistici che giungevano d'oltreoceano.

Complice la rilettura processuale che stava assicurando nuova attualità ai *Sacchi*, anche i dipinti recenti di Burri presentati alla Galleria Blu nel gennaio 1968 avrebbero riscosso un notevole successo, «tanto incontrastato – a parte gli ebei – che c'era quasi da preoccuparsene: l'improvviso coro di osanna non nascondesse un regresso, o quanto meno una stasi»²³. Si trattava di combustioni velate di sottili plastiche trasparenti, condotte sui toni del bianco e del nero: «Splendono sempre di più gli stracci di Burri»²⁴, commentava Marco Valsecchi, mentre una rivista come «Cartabianca», espressione del giro d'avanguardia dell'Attico, intuiva il valore retrospettivo dei nuovi dipinti, «Opere che senza darci un nuovo Burri

¹⁹ PRANDSTRALLER 1974, p. 130.

²⁰ CHRISTOV-BAKARGIEV 1996, p. 57.

²¹ «WS: And when you arrived in Italy, which new art did you become interested in? JK: Burri. WS: What were your first impressions of contemporary art in Rome? JK: It was a very particular situation. It wasn't just that it was the post-war, but the post-post-war as Efi puts it. Well, in the post-post-war period, the only true artists were Burri and of course Fontana» (SHARP 1972, p. 21).

²² «È lo stesso discorso di Burri: c'è qualcosa che ci unisce in questa mentalità di fare, non nei lavori, e nello stesso tempo ci separa, perché Burri è più espressionista. In ogni modo si tratta di non fare che una cosa s'imponga, ma diventi un fatto liberatore per l'altro e lo liberi continuamente come libera te stesso, no?» (LONZI 1966). Sul valore di 'quadro' di molte delle operazioni di Kounellis vd. LANCIANI 2014.

²³ BRANDI 1967.

²⁴ VALSECCHI 1968.

(quello rivoluzionario) si rivelano importanti per la prospettiva dell'opera geniale di ieri»²⁵.

Inviata un'opera alla Biennale del Sessantotto²⁶, Burri avrebbe chiuso la sequenza espositiva di fine decennio con la presentazione di una serie di grandi dipinti ad acrilico ospitati nel marzo 1969 dalla Galleria Sanluca di Bologna e nel dicembre dello stesso anno dalla Galleria Notizie di Torino²⁷. A Bologna, non senza sorpresa, Sinisgalli avrebbe registrato «una calma mentale al posto dell'isteria»²⁸ e liquidato con sufficienza le sei opere «più musone che mai»²⁹, mentre Francesco Arcangeli, rivelando un inaspettato aggiornamento internazionale, avrebbe parlato di una «pressione imminente, e per così dire psico-fisica, che è tipica delle “strutture primarie”»³⁰. La scelta lessicale era particolarmente indicativa e testimo-

²⁵ TRINI 1968, p. 13. Lo scrivente respingeva con una precisa ottica generazionale gli attacchi mossi contro l'artista: «Chi negli anni '52-53, mettiamo, non aveva neppure l'età per interessarsi all'informale materico di Burri, non prova molto interesse per queste cose nere. Anzi, domanda, gli assicurano che non è vero che si sia tanto arricchito, e allora gli dispiace persino» (*Ibidem*). Il riferimento era a un rancoroso pezzo di Leonardo Sinisgalli apparso sul «Tempo» (SINISGALLI 1968). Significativamente, il festival *Danza Volo Musica Dinamite* organizzato all'Attico nel giugno 1969 sarebbe stato finanziato con i proventi della vendita di un Burri (VECCHIARELLI 2017, p. 220).

²⁶ Burri prende parte alla sezione *Linee della ricerca: dall'informale alle nuove strutture* con un'opera storica, il grande *Sacco e Bianco*, 1953 [i.5327] di sua proprietà. Sulla partecipazione di Burri alla XXXIV Biennale vd. LORENZONI 2012, pp. 230-3.

²⁷ Dieci le opere esposte in questa occasione: *Grande Bianco Plastica*, 1969 [i.6923]; *Grande Bianco Plastica*, 1969 [i.6928]; *Bianco Plastica*, 1969 [i.696]; *Bianco Nero*, 1969 [i.6916]; *Nero Plastica*, 1969 [i.6912]; *Bianco Nero Cellotex*, 1969 [i.6913]; *Gobbo*, 1969 [i.6925]; *Gobbo Bianco*, 1969 [i.6930]. *Bianco*, 1969 [i.6915]; *Bianco Nero*, 1969 [i.6918].

²⁸ SINISGALLI 1969.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ ARCANGELI 1969, p. 10. La mostra *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* aveva chiuso i battenti al Jewish Museum di New York nel giugno 1966 (*Primary Structures* 1966), recensita per l'Italia da «Marcatré» (D.P. 1966). La resa italiana del titolo impiegata da Arcangeli, «strutture primarie», compariva già nei celantiani *Appunti per una guerriglia* (CELANT 1967, p. 5); sintomatica, nello stesso 1969 in cui parla Arcangeli, una battuta di Sandro Penna nel film *Umano non umano* di Mario Schifano: «Non mi ricordo, come lo chiamano quel movimento... strutture primarie, non mi ricordo come lo chiamano... non è vero, forse? Mi sbaglierò».

niava della sorpresa con cui erano state accolte le sagome bianche e nere che affollavano i nuovi dipinti: nel momento di massima attualità dei *Sacchi*, ritenuti da molti campioni di ur-poverismo alla stregua delle michette manzoniane³¹, Burri decideva di restare fedele alla sua nuova, personale linea di ricerca, avviata coi quadri del 1966 e tutta svolta nella direzione di un progressivo annullamento delle implicazioni materiche dei suoi dipinti: «Se Burri si fosse semplicemente adeguato a riproporre [...] oggi, certe elucubrazioni pauperiste (e quanto facile gli sarebbe stato!), la sua presenza non sarebbe stata e non risulterebbe pregnante (scomoda, dicevo) e sconvolgente come in effetti è»³².

Alle soglie degli anni Settanta, l'artista vantava dunque una posizione ambigua: sopravvissuto a Fontana e Manzoni, attraverso una fortunata serie di esposizioni aveva riattivato le sue opere di un tempo e dato prova della sua costante forza creativa. Nel frattempo, gli artisti delle nuove generazioni scorgevano nei *Sacchi*, oggetto di una definitiva storicizzazione³³, le necessarie premesse alle loro ricerche attuali, complice la disponibilità di nuove chiavi di lettura che permettevano di prescindere dal loro aspetto eminentemente pittorico: «Ora ci è perfino concesso di leggere un certo Duchamp, un certo Malevič, un certo Pollock, un certo Burri con attenzione non sull'opera, ma sull'*idea*»³⁴. Si trattava, adesso, di riuscire a mantenere la posizione senza rinunciare alla propria spinta creativa, assicurandosi al contempo una stabilizzazione dei valori storici: «Io medito su questo pittore che ho perduto venendo in questo nuovo continente, ma che certo ancora opera con rabbia che dovrebbe essere feconda, nel tempo per il dopo, e per il dopo del dopo, fino all'inane e al terribile, come su un audace protagonista»³⁵, come recitava un testo vecchio ormai di un ventennio, incluso proprio nel 1970 all'interno di una raccolta di saggi del più raffinato tra i suoi esegeti di un tempo, Emilio Villa.

³¹ «L'arte povera: dove 'povertà' di materiali e concettualità dell'operazione sono fortemente radicate in una 'tradizione' nostra – i "sacchi" di Burri e i "panini" di Manzoni» (DIACONO 1976).

³² PONENTE 1971.

³³ Cadono al 1970 le pagine agiografiche dedicate da Argan ai *Sacchi* nell'*Arte moderna* (ARGAN 1970, pp. 642-3, 721-4).

³⁴ DIACONO 1970, p. 169. Sugli equivoci, i limiti e le implicazioni delle nuove letture in chiave poverista dell'opera di Burri, vd. anche DEL PUPPO 2019, pp. 158-9.

³⁵ VILLA 1970, p. 43. Il testo, dal titolo *Alberto Burri*, era apparso nel 1951 sulla rivista brasiliana «O Nivel».

2. «Pittura pura», 1971-1978

Subito nel 1971, all'interno della collana Fabbri riservata ai «Pittori d'oggi»³⁶, compariva l'importante monografia dedicata a Burri da Maurizio Calvesi, sulla cui copertina campeggiava lo stesso *Bianco*³⁷ riprodotto sulla locandina della mostra alla Galleria Blu del 1968, ormai marchio riconoscibile del «dopoburri». Calvesi introduceva il testo con una premessa schematica, utile a chiarire il valore d'attualità dell'opera dell'artista:

È accaduto: 1) che la sua pittura ha, qualitativamente, tenuto; 2) che altrettanto non si è verificato per altri; 3) che si è assistito al propagarsi a catena dei suoi spunti e delle sue ricerche: tutti fatti che consentono di assodarne l'eccezionale statura; 4) che infine vi è ancora un largo numero di persone, oggi anni Settanta, interessate a questo tipo di verifica, e messe in condizione di farla³⁸.

L'insieme di questi assunti permetteva a Calvesi di guardare alle opere di un tempo con uno sguardo rinnovato³⁹ e di introdurre, per la prima volta in maniera esplicita, l'idea che la semplificazione materica alla base delle opere più recenti, veri e propri saggi di composizione, potesse servire a evidenziare la costruzione formale dei primi quadri:

Oggi Burri dipinge forme di cui sembra difficile parlare altro che in termini di densità e di peso. La struttura di base è così messa a nudo, e si capisce che le materie non furono che una delle possibili incarnazioni di questa idea dello spazio e dell'orizzonte esistenziale che idea non è, ma è qualcosa, appunto, che si deve incarnare: si deve verificare in concreto, in immagine [...] Burri non si accontenta di essere stato, ma intende continuare ad essere; non è pago del minimo, del poco o dell'abbastanza, ma punta costantemente al massimo. I suoi quadri più recenti sono la dimostrazione che il massimo e il meglio si possono ottenere anche con il

³⁶ I numeri della collana, diretta da Ezio Gribaudo, offrono uno spaccato prezioso dell'andamento del gusto pittorico italiano a cavallo tra i due decenni: al 1971 vi figuravano già Hans Hartung (APOLLONIO 1966), Pierre Alechinsky (PUTMAN 1967), David Alfaro Siqueiros (DE MICHELI 1968), Giorgio de Chirico (FAR 1968), Karel Appel (BELLEW 1968), Marcel Duchamp (SCHWARZ 1968), Antoni Tapies (TAPIÉ 1969), Georges Mathieu (MATHEY 1969), Joan Miró (TAPIÉ 1970) e Wilfredo Lam (LEIRIS 1970).

³⁷ *Bianco* CN 4, 1966 [i.6624].

³⁸ CALVESI 1971, pp. 3-4.

³⁹ «Non c'è dubbio che noi stessi percepiamo in modo diverso, oggi, i vecchi quadri di Burri» (*ibid.*, p. 13).

semplice e vecchio pennello [...] Polemica dunque oggi la sua pittura, come allora la sua «anti-pittura». Ma la qualità dell'immagine è, ovviamente, pur sempre la stessa [...] La più sottile e profonda conclusione che l'informale potesse toccare, sconfinando, per toccarla, nei regni del formale⁴⁰.

Mentre il testo di Calvesi andava in stampa, alla Galleria d'Arte Moderna di Torino si inaugurava la prima retrospettiva museale dell'artista in Italia, costituita in massima parte da opere provenienti dalla collezione di Burri⁴¹; sulla copertina del catalogo, ancora una volta, campeggiava un *Bianco Plastica* anni Sessanta⁴². La mostra si rivelò una preziosa occasione di aggiornamento del dibattito, capace di segnare in profondità l'immagine dell'artista nel corso degli anni Settanta. Il curatore, Aldo Passoni, era animato dall'ambizione di porre in questione molte delle letture dell'opera dell'artista affermatesi nel corso degli ultimi mesi:

Al Burri placato e sottomesso, al Burri dell'*esprit de géométrie*⁴³, tranquillizzante e tranquillizzato io non credo. Non ci credo, al limite, nemmeno davanti a quelle grandi forme diafane paraboliche trascorrenti su di noi come entità, come una volta forse s'intendevano le grandi nubi bianche dell'estate. Sì, vorremmo crederci per Burri e per noi, e a leggere parte dell'attuale critica su Burri, anche la migliore, sembra quasi che non ci si attenda altro: sublimazione, depurazione, equilibrio, forma. Ma anche le opere più vicine a questa forma di interpretazione, si stendono come pagine bianche che recano il segno della luce ma anche del lutto per gli antichi e per molte genti della terra, il senso dell'ignoto⁴⁴.

La messa in guardia di Passoni servì a ben poco: Mirella Bandini su «NAC» elogiava proprio la dimensione mentale, silenziosa e puramente

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 12-4.

⁴¹ «Delle 75 esposte solo 6 sono di proprietà privata o di musei» (BANDINI 1971, p. 30). La mostra era costituita da due dipinti del 1949, cinquantadue opere degli anni Cinquanta e ventidue degli anni Sessanta. Dopo l'allestimento torinese la mostra sarebbe passata al Musée National d'Art Moderne (IORI 2012, p. 177); in quell'occasione lo Stato francese avrebbe acquisito il monumentale *Sacco e Bianco*, 1953 [i.5327].

⁴² In questo caso si tratta del *Bianco Plastica*, 1966 [i.6617].

⁴³ Espressione ricorrente in certa critica burriana, risale almeno a un vecchio testo di Pierre Restany: *Un art brut soumis à l'esprit de géométrie: Alberto Burri* (RESTANY 1962).

⁴⁴ PASSONI 1971a, p. s. n.

formale delle ultime opere di Burri⁴⁵, Silvana Sinisi sul secondo numero di «DATA» si abbandonava a complesse divagazioni alchemico-junghiane⁴⁶, mentre Brandi confermava le sue letture di un tempo, adesso appesantite da un tono apocalittico che ben rendeva lo spirito del momento⁴⁷. Significative furono poi le reazioni della stampa generalista⁴⁸: «L'Avanti» elogiava «Il “pittore dei sacchi” che dà nuove sensazioni»⁴⁹, mentre Giorgio Calcagno della «Stampa» trascriveva i commenti vergati dai visitatori su un quaderno lasciato a loro disposizione:

«Nel complesso è una grande presa per il...» scrive un signore firmandosi chiaramente, per averne tutta la responsabilità. Ma le parole di quattro lettere non fanno paura ai sostenitori dell'artista, anche quando si tratta di sostenitrici, che le riprendono con opposto spirito: *«Colui che ha scritto che Burri ci prende per il... è un individuo veramente bieco e soprattutto non capisce niente di arte – replicano due studentesse del liceo artistico – Burri attraverso i suoi sacchi esprime molteplici cose. Attraverso le lacerazioni e le ferite dei sacchi vi è una iconografia della sofferenza»*⁵⁰. Se gli oppositori usano un linguaggio pesante («È un cesso!»),

⁴⁵ «Queste opere, che per ora concludono il lungo discorso di Burri, ne sintetizzano l'assunto: dal possesso del materiale, sentito nel suo respiro vitale più profondo, nella reattività più deflagrante, nel suo peso e densità, Burri giungo ora pienamente alla proiezione di esso in chiave mentale, dove il silenzioso pulsare di una realtà immanente, trascorrente insieme a noi, ci immette nella dimensione indeterminata e ignota dell'infinito» (BANDINI 1971, p. 31).

⁴⁶ SINISI 1972, p. 73. Il riferimento junghiano sarebbe stato speso anche da Calvesi: «Burri doma quell'inconscio-materia che Jung ci suggerisce esser tutt'uno» (CALVESI 1976, p. 16).

⁴⁷ «C'è soltanto, nelle sue opere d'ora, così nude e sdegnose, amezate e solide, il no al nostro tempo, la sfida alla pittura facendo pittura. Perché pittura è e della più alta specie, anche se non rappresenta nulla» (BRANDI 1971).

⁴⁸ La stampa sembrava finalmente capace di abbandonare i toni scandalistici che caratterizzavano solitamente gli articoli dedicati a Burri. Uniche, divertite eccezioni furono i dettagliati resoconti dell'intervento di sanificazione dei quadri portato avanti dall'ufficio igiene cittadino su segnalazione di una zelante visitatrice: «Una signora, appena uscita dalla mostra, ha telefonato all'ufficio d'igiene, per chiedere una urgente disinfestazione dei quadri, a suo avviso puzzolenti e pieni di microbi. E, quel che è peggio, ha ottenuto pronto ascolto da un funzionario non troppo informato sulle tecniche dell'arte materica» (CALCAGNO 1972, p. 3).

⁴⁹ PASSONI 1971b.

⁵⁰ Tre righe scritte di pugno, prova dell'immediata penetrazione del manuale di Argan

«*Libera nos, Domine!*», «*Dovreste ridarmi i soldi!*») e arrivano perfino a disegnare un Burri impiccato a una forca, i sostenitori rivelano per l'artista l'entusiasmo tipico dei giovani, che si manifesta con grida di incitamento: «*Favoloso!*» «*Formidabile!*» «*Alberto, sei forte!*»⁵¹.

Conclusasi la retrospettiva torinese, Burri si dedicò con impegno rinnovato all'attività scenotecnica⁵², rifiutò gli inviti della trentaseiesima Biennale⁵³ e della decima Quadriennale⁵⁴, ma fu incluso – probabilmente a sua insaputa – nella mostra bolognese *Eros Ghenos Thanatos*, curata a Bolo-

nell'immaginario collettivo: «È certo possibile individuare nelle lacerazioni e ferite della materia un'iconografia della sofferenza e, al di là di essa, un principio formale o di struttura (la coscienza) che l'offesa e lo strazio della materia (la carne) non riesce a cancellare» (ARGAN 1970, p. 642).

⁵¹ CALCAGNO 1972, p. 3. Il quaderno si è conservato (Torino, Archivio storico dei Musei Civici, SMO 689 1971- E 3 1970-1971) e costituisce una testimonianza preziosa della percezione dell'artista da parte del grande pubblico di inizio anni Settanta: ai commenti entusiasti di allievi e allieve dei licei artistici, alle molte reazioni sdegnate e scandalizzate, ai rari riferimenti all'ipotetica fede fascista del pittore – «Merda – la più nera» calcato in un aggressivo stampatello – si affiancano alcune osservazioni acute: il 23 ottobre 1971 un visitatore lamenta l'assenza di opere recenti, «E i quadri del '70? (Siamo alla fine del '71)», mentre il 29 novembre un commentatore conferma una sensazione destinata a farsi sempre più marcata nel corso del decennio: «Sono dei quadri puramente decorativi, questo è il mio modesto parere!».

⁵² In questa direzione sembravano andare la realizzazione del *Teatro continuo* per la Triennale di Milano, la creazione delle scene di *November Steps* della moglie Minsa Craig e, più tardi, del *Tristano e Isotta* prodotto dallo Stabile di Torino. Non è questo lo spazio per un'analisi dell'attività scenotecnica di Burri, meritano almeno una menzione le scene e i costumi realizzati nel 1969 per *L'avventura di un povero cristiano* di Ignazio Silone, rappresentato dall'Istituto di Dramma Popolare di San Miniato al Tedesco (PICCIONI 1969).

⁵³ Arcangeli avrebbe voluto includere l'artista nella sezione «Opera», alternativa a quella «Comportamento» curata da Renato Barilli, vd. PORTINARI 2018, pp. 182-3.

⁵⁴ Burri rifiutò l'invito al secondo momento della mostra, *Situazione dell'arte non figurativa* (X Quadriennale 1973, p. s. n.), ma il suo *Catrame IV*, 1950 [i.5024] fu comunque incluso nella rassegna storica *Linee della ricerca non figurativa in Italia dal 1930 al 1965* (*ibid.*, p. 213). «Se Rubiu dovesse mandarmi il solito bollettino spero parli della Ternana e della Roma non della Quadriennale» (Alberto Burri a Cesare Brandi, 22 [?] dicembre 1972, in RUBIU BRANDI 2007, pp. 283-4).

gna da Alberto Boatto, dove, tra opere di protagonisti delle più aggiornate ricerche anni Settanta, figurava la *Combustione AZ 1* del 1960⁵⁵.

Si arrivava così a metà decennio e a un altro inaspettato cambio di passo nella produzione dell'artista con la prima comparsa dei *Cellotex*, opere monumentali realizzate intervenendo direttamente su un economico materiale da costruzione, utilizzato come supporto sin dalla fine degli anni Quaranta⁵⁶, ma adesso approdato a un'inedita autonomia formale. L'occasione era offerta dall'esposizione di dieci dipinti di grande formato, sintesi di tutta la carriera dell'artista⁵⁷, organizzata dalla galleria Editalia presso il Sacro Convento di San Francesco ad Assisi⁵⁸. Letta da Brandi in chiave francescana⁵⁹, la mostra avrebbe spinto Argan a segnalare il valore di radicale ribaltamento operativo incarnato dal grande *Cellotex* incluso nella rassegna:

Il mondo procede verso la quantificazione totale, Burri in senso inverso. Non loda il Signore per sora Plastica e frate Cellotex, non scorge nell'industria petrolchimica il dito della provvidenza: per forza d'antitesi la sua forma diventa tanto più tersa ed esatta, più spirituale, quanto più è amorfa, quantitativa la materia. Lo prova la «divina proportion» del Grande Cellotex del '75: un capolavoro che riassume e risolve nel «concettuale» tutta l'esperienza dell'«informale»⁶⁰.

⁵⁵ L'opera, carta, acrilico, vinavil e combustione su tela di 70×100 cm [i.609], è riconoscibile in alcune fotografie dell'inaugurazione della mostra (CHIODI 2016, pp. 198-9, 207), ma era stata finora erroneamente riconosciuta nel *Grande Bianco Plastica* del 1967 riprodotto in catalogo (Burri 1996, p. 313) o in un'opera su carta non identificabile (CHIODI 2016, p. 194). L'inclusione nella mostra testimonia del tentativo isolato di Boatto di leggere l'opera di Burri in un'ottica pienamente anni Settanta come luttuosa reliquia cinerea.

⁵⁶ Vedi le tavole riassuntive in CORÀ 2012, pp. 13-4, 17. Anche gli acrilici presentati a Bologna nel 1969 erano stati realizzati su grandi pannelli di celotex.

⁵⁷ *Grande Bianco*, 1956 [i.5644]; *Grande Sacco*, 1957-1958 [i.57581]; *Grande Ferro*, 1958; *Grande Legno M*, 1958 [i.5817]; *Grande Plastica*, 1963 [i.6315]; *Rosso Plastica*, 1964 [i.6414]; *Grande Bianco B 2*, 1966 [i.6621]; *Grande Nero*, 1973; *Grande Cretto*, 1973 [i.7316]; *Grande Cellotex*, 1975 [i.7526]. Nell'impostazione della mostra Emily Braun ha riscontrato l'avvio dell'intenzionalità autoretrospettiva che avrebbe animato i grandi cicli degli ultimi anni, vedi BRAUN 2015, p. 70.

⁵⁸ *Opere di Burri 1975*.

⁵⁹ Compare il parallelo tra il saio del Santo e i *Sacchi laceri* (*ibid.*, p. s. n.).

⁶⁰ ARGAN 1975, p. 95.

Il materiale che avrebbe finito per identificare l'ultima produzione dell'artista veniva letto come l'ideale piattaforma mentale su cui lasciar decantare l'esperienza pluridecennale dell'Informale. Ricorrendo all'etichetta «concettuale» Argan non voleva certo stabilire un rapporto di derivazione diretta tra le ultime ricerche di Burri e le più recenti invenzioni della *conceptual art*; ad ogni modo, la scelta lessicale non poteva essere considerata né neutra, né inconsapevole e sicuramente mirava a far risonare nelle menti dei lettori più accorti nuove possibilità associative. Cinque anni prima, questo è certo, l'aggettivo non avrebbe potuto trovare cittadinanza all'interno delle pagine dedicate a Burri nell'*Arte moderna*. Lo spauracchio paventato da Passoni, quello di un Burri pacificato e spirituale, tutto geometrico e puramente formale, era diventato irrevocabilmente realtà: l'esposizione continuata dei *Cellotex* negli anni seguenti non avrebbe fatto altro che rafforzare tale percezione, creando l'immagine di ancora un altro Burri, pronto a succedere all'ormai inutilizzabile poverista anzitempo.

L'occasione per una presentazione su larga scala dei *Cellotex* sarebbe stata offerta nei primi mesi del 1976 dalla personale di Burri curata da Bruno Mantura alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna⁶¹. La mostra, meno vasta di quella torinese, raccoglieva in tre sale poco più di trenta dipinti a riassumere tutta la produzione di Burri⁶²: a un piccolo nucleo di lavori storici provenienti in massima parte dalla collezione dell'artista⁶³,

⁶¹ *Alberto Burri* 1976. La galleria viveva un delicato periodo di transizione, essendo appena passata sotto la direzione di Italo Faldi; Burri, significativamente, era stato tra i firmatari di una lettera indirizzata al ministro Giovanni Spadolini nel febbraio 1975 che suggeriva Giovanni Carandente come successore di Palma Bucarelli (CARANDENTE 2007, pp. 164-5). La mostra sarebbe stata poi allestita anche a Madrid e Lisbona, vd. IORI 2012, p. 177. Il titolo inizialmente previsto per la rassegna era «Burri oggi» (Italo Faldi, lettera al Ministero per i Beni Culturali, Roma, 29 ottobre 1975, Roma, La Galleria Nazionale, Archivio Storico, 9A, Mostre in Galleria 1976, Mostra Burri, fasc. a, sottofasc. 1, Corrispondenza con Min. BCA).

⁶² Particolarmente significative le tre opere scelte per illustrare le altrettante versioni della locandina: il *Sacco e Oro* del 1953 [i.5338] a evocare il Burri dei *Sacchi*, un *Bianco Plastica* [i.656] per il Burri bicromo della Biennale del 1966, il *Grande Cellotex N.1* [i.7527] per annunciare il nuovo Burri dei *Cellotex*.

⁶³ *S Z 1*, 1949 [i.4931]; *Nero Catrame*, 1950 [i.5046]; *Sacco*, 1950 [i.5018]; *Gobbo*, 1950 [i.5019]; *Rosso*, 1953 [i.5354]; *Sacco e Oro*, 1953 [i.5338]; *Grande Bianco*, 1952 [i.5223]; *Grande Sacco*, 1952 [i.5222]; *Tutto Nero*, 1956 [i.5648]; *Grande Rosso*, 1956 [i.5641]; *Two*

seguivano nove *Cretti*⁶⁴ e otto *Cellotex*⁶⁵ di grande e grandissimo formato. Collocati sopra lo sguardo dei visitatori⁶⁶, con un allestimento asettico che rinunciava persino alle didascalie a parete⁶⁷ per evitare qualsiasi interferenza ottica (fig. 37), i *Cellotex* si presentavano come puri addensati di luce e di ombra esaltati dai toni inerti dell'ocra. Una fotografia apparsa su «Epoca»⁶⁸ dava conto dell'incombenza monumentale di un *Cellotex* incluso nella rassegna (fig. 38), presenza certo significativa a pochi mesi dalla Biennale che avrebbe sancito il trionfo dell'arte ambientale.

Dopo aver chiarito l'intenzione principale della mostra, quella di presentare i cicli di lavori «prodotti negli ultimi anni e mai esposti

Shirts, 1957 [i.5750]; *Ferro*, 1959 [i.5933]; *Grande Legno G 59*, 1959 [i.592]; *Combustione Plastica*, 1962 [*Plastica 4*, i.624]; *Grande Nero Plastica*, 1964 [i.6437]; *Bianco Plastica*, 1965 [*Bianco Plastica B5*, i.656].

⁶⁴ *Grande Cretto*, 1973 [i.7316]; *Grande Nero Cretto G 7*, 1974 [i.7410]; *Cretto G 1*, 1975 [i.7521]; *Cretto G 2*, 1975 [i.7524]; *Cretto G 3*, 1975 [i.7517]; *Nero Cretto G 4*, 1975 [i.759]; *Nero Cretto G 5*, 1975 [i.7519]; *Nero Cretto G 8*, 1975 [i.7520]; *Nero Cretto G 9*, 1975 [i.7522]. Cinque *Cretti* erano stati presentati per la prima volta nel 1973 in una mostra presso la Galleria Sanluca di Bologna (IORI 2012, p. 180; DALLA COSTA 2012, p. 255).

⁶⁵ *Grande Cellotex A*, 1975 [i.7526]; *Grande Cellotex N.1*, 1975 [i.7527]; *Grande Cellotex N.2*, 1975 [i.7532]; *Grande Cellotex N.3*, 1975 [i.7531]; *Grande Cellotex N.4*, 1975 [i.7528]; *Grande Nero Cellotex M 1*, 1975 [i.7531]; *Grande Nero Cellotex M 2*, 1975 [i.7550]; *Grande Nero Cellotex M 4*, 1975 [i.7544].

⁶⁶ «Ancora una volta insuperabile regista delle proprie mostre, Burri ha collocato i “cretti” e i “cellotex” piuttosto in alto così da poter essere letti solo ad una data distanza né troppo da presso né troppo da lontano, come appunto gli antichi affreschi» (TRUCCHI 1976, p. 51). Tale collocazione era confermata indirettamente, con un ‘sotto’ rivelatore, anche da un appunto polemico di Dario Micacchi, utile a misurare l'effettivo valore commerciale delle nuove opere: «Ora sotto l'ultimo nero di Burri si può passeggiare, chiacchierando del più o del meno e chi ha tanti soldi, tra 70 e 100 milioni, si tormenterà per la migliore collocazione di un grande bianco o di un grande nero, crepato o no» (MICACCHI 1976, p. 3).

⁶⁷ Le indicazioni erano sostituite da una planimetria distribuita ai visitatori, espediente che comunque non risparmiò alla Galleria accuse di «atteggiamento culturale snobistico o autoritario» da parte del radiogiornalista Silvano Giannelli, cui subito rispose il Soprintendente (Italo Faldi, lettera a Michele Principe, Direttore Generale della RAI-TV, Roma, 16 aprile 1976, Roma, La Galleria Nazionale, Archivio Storico, 9A, Mostre in Galleria 1976, Mostra Burri, fasc. b, sottofasc. 3, Varie).

⁶⁸ BORTOLON 1976, pp. 50-1.

organicamente»⁶⁹, Mantura proponeva una prima chiave di lettura, poco convincente, legata alla contingenza storico-politica⁷⁰. Più interessante era la proposta che seguiva, incentrata sul valore formale delle opere e arricchita da una preziosa spia lessicale: «Sempre più avviata sul cammino della pittura pura l'opera di Burri pone l'accento sull'enigma della sua consistenza materica, come se il pittore intendesse oggi nascondere quella materia che fu già la sua intuizione innovatrice»⁷¹. Quasi a ripartire, tradendone le conclusioni ultime, dall'appiglio concettuale offerto da Argan⁷² o dalle «strutture primarie» evocate per tempo da Arcangeli, Mantura leggeva le opere più recenti di Burri in termini di «pittura pura», sintagma certo non neutro nell'Italia del 1976, in cui già valeva come uno dei tanti sinonimi di 'pittura analitica'⁷³. L'intuizione di Mantura era subito recuperata da Bruno Corà che su «DATA» parlava «di decoro, di pittura pura, di quiete estetica»⁷⁴, da Lorenza Trucchi che si confrontava sorpresa con un pittore che «minimizza il caso; rivaluta il disegno; vuole l'opera fredda»⁷⁵ e, soprattutto, da Maurizio Calvesi, con una proposta di lettura in chiave analitica dei *Cellotex* che arrivava a evocare anche le esperienze più aggiornate del minimalismo geometrico internazionale:

⁶⁹ *Alberto Burri* 1976, p. 7.

⁷⁰ «La pittura di Burri indica, forse, intolleranza, tipico clima del nostro tempo: le lacerazioni, le lacerazioni, i rattoppi dichiarano azioni persecutorie, senza ideologia ma anche senza pianificazione, un mondo asociale che compie gesti efferati verso la cultura e verso l'ambiente» (*ibid.*, p. 10).

⁷¹ *Ibid.*, p. 11.

⁷² La mostra romana aveva permesso a Argan di ribadire la sua lettura: «Al di là della lacerazione violenta della crisi c'è ancora uno spazio, quello della coscienza della crisi. Certo gli anni intorno al '50 furono i suoi anni eroici, oggi il suo enunciato è meno dirompente e più concettuale, ma non più lontano dal nucleo del problema» (ARGAN 1976, p. 54).

⁷³ «Un'esperienza che, già dal debutto espositivo attorno al 1972, ha scontato la pena di essere chiamata con nomi sempre diversi. "Pittura pittura", "pittura analitica", "pittura fondamentale", "pittura fredda", "pura pittura", soprattutto "nuova pittura": sono i sintagmi, i più frequenti, conati nel giro di un lustro per definire un'attitudine alla riflessione sullo statuto della pittura e sulla pratica del dipingere» (BELLONI 2015, p. 17). La formula «pittura pura» era stata lanciata da Gianni Contessi nel 1972 con una mostra allestita presso la triestina Cappella Underground, vd. GRANSINIGH 2015.

⁷⁴ CORÀ 1976, p. 25.

⁷⁵ TRUCCHI 1976, p. 52.

Gli anni Settanta portano definitivamente a Burri il consenso più largo, più rispettoso e affettuoso [...] Non è tutto e solo «senno del poi» da parte del pubblico, ma anche molto senno «del prima» da parte del pittore, la cui immagine si riattualizza acutamente, oggi, proprio alla luce delle severe istanze di geometria e monocromia «minimalista» che costituiscono il livellato orizzonte della ricerca attuale, europea e più ancora americana⁷⁶. A questa quiete dopo la tempesta l'occhio di Burri già mirava da tempo⁷⁷.

Se un'assonanza formale tra le fredde superfici monocrome dei pittori analitici e le nuove, sorde distese di celotex prefabbricato imbastite da Burri era effettivamente innegabile⁷⁸, a distinguere le due esperienze interveniva il soggetto dell'analisi condotta nello spazio del quadro. Se gli esponenti della 'pittura pittura' decidevano di muoversi su un piano assoluto, interrogando il valore dell'esperienza pittorica nel suo complesso, Burri prendeva in esame la sua stessa pittura, quel bagaglio di opere anni Cinquanta e Sessanta sistematicamente affiancate ai *Cellotex* nelle mostre, ancora avidamente collezionate, lasciate decantare per un ventennio e ora capaci di far emergere la loro pura struttura formale in tutto il suo valore di assolutezza. Nell'Italia degli anni Settanta, quello di Burri poteva essere letto come il più clamoroso tra i molti casi di autoanalisi, un lavoro intimamente retrospettivo condotto sulla propria opera ancora viva e attuale, una «liturgia tracciante e secante»⁷⁹ che attraverso la creazione ossessiva e ripetitiva di texture tridimensionali riproponeva, distillati, gli schemi formali di tutta una carriera. A distinguere queste ricerche dalla mole di

⁷⁶ Calvesi sembra già avere in mente i prodotti della nuova pittura geometrica, praticata da figure come Brice Marden, Robert Mangold, Dorothea Rockburne, Blinky Palermo, Stephen Rosenthal o il Sol LeWitt dei *Wall Drawings*.

⁷⁷ CALVESI 1976, p. 16.

⁷⁸ Anche Giuliano Briganti, contrario a ogni tentativo di attualizzazione, segnalava come «Nei grandi cellotex, egli mantenga con naturalezza le sue distanze differenziandosi da quelle forme d'arte (minimal art, strutture primarie) che in apparenza, ma solo in apparenza, possono sembrare vicine al mondo oggettivo delle sue ampie e semplici superfici monocrome» (BRIGANTI 1976); sulla stessa linea si collocava Marco Valsecchi che parlava di «quadri che vivono della loro intensa solitudine, estranei alle mentali desolazioni dei monocromi glaciali e indifferenti che si vorrebbe di moda» (VALSECCHI 1976, p. 4).

⁷⁹ CORÀ 2012, p. 23.

opere freddamente geometriche che invadevano il mercato, interveniva secondo Calvesi una precisa consapevolezza tecnica:

In questo esito si delinea la differenza, che ben sussiste, tra Burri e i suoi talvolta protervi nipotini monocromisti e minimalisti: i cui prodotti non sono brani di manualità e di lavoro (ineguagliabile magistero di Burri nel trattare-trasfigurare le materie), quanto piuttosto metafore di una gelida «messa a nudo» del sistema di produzione, e come tali «complici» a priori della promozione industriale e del mercato⁸⁰.

La mostra romana riscosse un consenso pressoché unanime di pubblico e di critica⁸¹, segno tangibile di quel processo di normalizzazione cui si faceva riferimento all'inizio. A ogni modo, alcuni dei commentatori più giovani, come Corà, riconobbero in una simile reazione un segnale allarmante, spia della necessità di riflettere criticamente sull'effettiva forza propulsiva e di avanzamento linguistico del nuovo Burri:

Il compito nuovo e responsabile che bisogna porsi oggi dinanzi al suo lavoro non è certo l'elogio apologetico ma ancora la comprensione critica della sua qualità, il livello nuovo imposto alle problematiche culturali ed estetiche dopo la sua apparizione, la domanda fredda e non sentimentale su quanto egli conservi, e proietti in avanti, dell'antica forza eversiva rispetto alla realtà socio-culturale di oggi⁸².

I dubbi di chi scorgeva nell'accettazione aprioristica dell'opera di Burri un tentativo di annullarne la carica eversiva non potevano che uscire rafforzati dal confronto diretto con i valori a prima vista decorativi di *Cellotex* e *Cretti*⁸³. Non sorprende, allora, che proprio a quelle date altri potessero avanzare riserve sull'idea di includere l'attardata monografia dedicata al pittore da Vittorio Rubiu⁸⁴ all'interno della collana «Einaudi Letteratura», avvertita come uno spazio di ricerca sperimentale che poco

⁸⁰ CALVESI 1976, p. 16.

⁸¹ Sulla ricezione critica della mostra vedi SYLOS CALÒ 2017, pp. 110-12.

⁸² CORÀ 1976, p. 25.

⁸³ Soltanto recentemente si è iniziato a rifiutare apertamente una lettura in chiave di 'eleganza' dei *Cellotex*, vd. CORÀ 2019, pp. 39-40.

⁸⁴ RUBIU 1975. Un breve saggio dell'autore introduceva una serie di cento tavole in bianco e nero, da cui restavano esclusi i *Cellotex*: il volume si chiudeva infatti con i *Cretti* del

aveva a spartire col vecchio Burri⁸⁵. Simili rifiuti non riuscivano comunque ad arginare la rilettura in chiave modernamente analitica dell'opera del pittore, una rilettura che ormai andava assumendo valore anche retrospettivo: elevato a minimal anzitempo, Burri sarebbe stato inserito da Flavio Caroli all'interno della rassegna bolognese *Europa/America. L'astrazione determinata*⁸⁶ con una serie di quattro dipinti realizzati entro il 1954⁸⁷ che nel ricordo del curatore risultavano «prima di tutto visivamente, una premessa di Ryman e di quel che è seguito»⁸⁸.

Quasi a voler smentire le riletture in chiave analitica della sua opera, in chiusura di decennio Burri avrebbe realizzato due monumentali, matericisissimi *Cretti* ceramici, presentati in California⁸⁹ e al Museo di Ca-

1974, data limite anche per i riferimenti bibliografici, prova dell'edizione tardiva del volume, ormai incapace di rendere conto degli sviluppi più recenti della pratica dell'artista.

⁸⁵ «Considerata la natura della collana, che normalmente ospita testi atipici riguardanti argomenti atipici (senza esagerare), non possiamo non chiederci come mai si sia pensato di dare spazio a Burri, artista certo importante ma ormai "classico" e quindi ricco di un'ampia bibliografia» (CONTESSI 1976).

⁸⁶ *Europa/America* 1976. Negli stessi mesi, l'artista era incluso in tutte le principali rassegne che cercavano di ricapitolare gli ultimi decenni di arte europea: da *Prospect/Retrospect* ordinata a Düsseldorf nel 1976 (*Prospect/Retrospect* 1976) alla grande rassegna sull'arte italiana dopo il 1960 allestita a Torino nel 1977 (*Dall'opera al coinvolgimento* 1977).

⁸⁷ *Bianco*, 1949 [i.4944]; *Bianco*, 1952 [i.5263]; *Nero Catrame*, 1950 [i.5046]; *Sacco e Nero*, 1954 [i.5420].

⁸⁸ CAROLI 1979, p. 14. Se Calvesi ha dichiarato di non vedere una «relazione di Burri con il Minimalismo» (PIRANI 1996a, p. 75), Pierre Restany lo ha definito «un caso a parte nella storia del Minimalismo: ne è il monumentale outsider dopo esserne stato il geniale precursore (PIRANI 1996b, p. 76); più recentemente Emily Braun ha parlato di una «keen awareness of American Minimalism» (BRAUN 2015, p. 69) e riproposto un confronto con l'opera di Ryman (*ibid.*, p. 76). Quel che è certo è che i quattro 'monocromi' di Burri esposti a Bologna si ponevano su un piano completamente diverso rispetto agli inerti *fiberglass* di piccolo formato presentati in mostra dall'artista statunitense; *Untitled*, 1969 (lacca smaltata su fiberglass, 51×51 cm, collezione Panza di Biumo, Varese); *Untitled*, 1969 (lacca smaltata su fiberglass, 47×47 cm, collezione Panza di Biumo, Varese), *Bent line drawing*, 1970 (acrilico e matita su tela, 50×50 cm, collezione Accame, Genova); vd. *Europa/America* 1976, pp. s. nn.

⁸⁹ Il *Grande Nero Cretto Los Angeles* [i.7771] fu installato presso la University of California nel settembre 1977, a inaugurare un'importante personale itinerante statunitense che

podimonte. Lo statuto di classico moderno accordato all'artista avrebbe infatti permesso a Lucio Amelio, di concerto con il sovrintendente Raffaele Causa⁹⁰, di schiudere a Burri le porte della reggia borbonica. La mostra, composta da dodici opere rappresentative di tutte le stagioni creative dell'artista⁹¹ raccolte attorno al monumentale *Grande Nero Cretto*, segnò la definitiva consacrazione di Burri: il più importante artista italiano vivente, un classico della modernità capace di dialogare alla pari con i grandi maestri⁹².

3. «Fortuna non fortuita», 1979

Ormai in chiusura di decennio, quando il dibattito critico su Burri sembrava essersi stabilizzato e le possibilità di appropriazione della sua opera rarefattesì, comparvero due piccole monografie firmate da Achille Bonito Oliva e Flavio Caroli, capaci di scompigliare ancora una volta le carte in tavola. Bonito Oliva, reduce dalla co-curatela della Biennale del 1978⁹³,

nella primavera 1978 sarebbe approdata al Solomon R. Guggenheim Museum di New York (*Alberto Burri* 1977).

⁹⁰ Sul rapporto tra Causa e Amelio e, più in generale, sulla genesi della mostra vd. TECCE 2014.

⁹¹ Le opere esposte erano *Pannello Fiat*, 1950 [i.5029]; *Sacco*, 1952 [i.5232]; *Rosso*, 1953 [i.5354]; *Sacco*, 1953 [i.5326]; *Sacco*, 1953 [i.5418]; *Sacco*, 1953 [i.5324]; *Sacco*, 1953 [i.5321]; *Sacco*, 1954 [i.5328]; *Sacco*, 1954; *Cellotex*, 1977 [i.7768]; *Cellotex*, 1977 [i.7755]; *Grande Plastica*, 1978 [i.787]; *Grande Nero Cretto Capodimonte*, 1978 [i.7837].

⁹² «Al di là delle riflessioni teoriche, è convincente il responso visivo [...] “Tiene” il confronto qualitativo. È bella e austera la pittura di Battistello Caracciolo, ma l'assolutezza di Burri è suprema, e porta in sé le domande definitive della fantasia del nostro tempo» (CAROLI 1978, p. 14).

⁹³ All'interno della stazione *Natura e antinatura* della mostra *Sei stazioni per artenatura. La natura dell'arte*, co-curata da Bonito Oliva, Jean-Christophe Ammann, Antonio Del Guercio, Filiberto Menna e Ryszard Stanislawski, erano stati inclusi quattro quadri di Burri: *Grande sacco*, 1952, collezione Paolo Sprovieri, Roma [i.5224]; *Rosso Gobbo*, 1955, collezione Anne Abels, Colonia [i.5532?]; *Rosso Combustione Plastica*, 1957, collezione privata italiana; *Nero Cretto G 5*, 1975, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma [i.7519]: «Bonito Oliva ha fatto l'ammucchiata dei concettuali. E di questa ammucciata fa specchio l'allestimento organizzato all'insegna della prevaricazione. Burri e Tapies sono confinati in

si trovava nel pieno del lancio della Transavanguardia⁹⁴ quando consegnò alla gallerista Anna d'Ascanio⁹⁵ il testo di presentazione di una piccola personale romana di Burri. Nel corso degli anni Settanta il critico si era già confrontato più volte con l'opera dell'artista, restando fedele a una lettura che vedeva in Burri un fenomeno di rinnovamento linguistico limitato e strettamente vincolato agli anni Cinquanta; una simile impostazione era stata apertamente rivendicata già nel 1973, quando Bonito Oliva aveva deciso di non includere opere dell'artista nella rassegna *Contemporanea*⁹⁶. Nella lettura di Bonito Oliva soltanto le prime opere dell'artista potevano agire sul dibattito corrente⁹⁷, un'impostazione confermata dal vecchio *Rosso Plastica*⁹⁸ posto in apertura della ricapitolazione visiva delle vicende dell'arte italiana imbastita nel 1976 su «Studio International»⁹⁹. Nello stesso anno, Bonito Oliva aveva recensito la personale di Burri alla

un angoletto buio accanto ad una stanza enorme e super illuminata dove c'è lo scheletro con pattini a rotelle di De Dominicis» (PERAZZI 1978). Per un'analisi dettagliata della partecipazione di Burri alla XXXVIII Biennale vd. LORENZONI 2012, pp. 232-4.

⁹⁴ *La tran-avanguardia italiana* apparve sul numero di ottobre-novembre 1979 di «Flash Art» (BONITO OLIVA 1979a), la mostra presso Anna d'Ascanio si svolse tra il novembre 1979 e il febbraio 1980 (*Alberto Burri* 1979). Sull'effettiva datazione del testo di Bonito Oliva vd. VIVA 2020, pp. 72-81.

⁹⁵ Lo spazio di via del Babuino si stava distinguendo nel panorama romano attraverso l'organizzazione di raffinate mostre-dossier dedicate in massima parte a protagonisti delle avanguardie di inizio secolo: *Melotti fedele al fantasma*, accompagnata da un volume di Gabriella Drudi pubblicato in collaborazione con Vanni Scheiwiller (DRUDI 1979), *Carlo Carrà. Disegni 1909/1929*, allestita nel 1980 a cura di Maurizio Calvesi, *Guttuso ad Erice*, presentata nel 1981 e affidata a Enrico Crispolti.

⁹⁶ «Se cominciando con il 1955 avessi messo nella mostra Burri, avrei pareggiato Burri e Rauschenberg, quando invece sappiamo tutti che Burri è un precedente di Rauschenberg» (BONITO OLIVA 1977, pp. 229-30).

⁹⁷ Un simile atteggiamento sarebbe stato confermato anche da *Artisti italiani contemporanei 1950-1983*, la collettiva veneziana aperta da Burri e chiusa da Paladino, in cui Bonito Oliva avrebbe incluso quattro opere ormai datate: *Grande ferro M5*, 1958 [i.5850]; *Nero rosso e legno*, 1959 [i.5942]; *Sacco bianconero*, 1957 [i.5613] e *Bianco plastica*, 1967 [i.6653] (*Artisti italiani contemporanei* 1983, pp. 18-20).

⁹⁸ *Rosso Plastica M 2*, 1962 [i.6215].

⁹⁹ BONITO OLIVA 1976a, p. 6.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna¹⁰⁰: aperta dall'immane citazione nietzschiana, la recensione proseguiva con una ricapitolazione generale della vicenda creativa dell'artista e si chiudeva eludendo il confronto diretto col valore e il significato delle opere più recenti¹⁰¹: i *Cellotex*, pur menzionati, non riuscivano a far breccia nella costruzione critica di Bonito Oliva, se non nella sottolineatura del valore geometrico e formale delle prime opere. Si arrivava così alla mostra del 1979, il cui carattere retrospettivo era annunciato sin dalla copertina del catalogo, su cui figurava un *Sacco* del 1956¹⁰². In mostra, quattordici opere di medio e piccolo formato assemblate con una precisa ambizione storiografica: un'opera per ogni anno dal 1952 al 1961¹⁰³, oltre a due pezzi fuori cronologia¹⁰⁴. Sul «Corriere della Sera» lo stesso curatore presentava la mostra come «un modello espositivo, quanto a qualità, rigore della scelta e capacità filologica»¹⁰⁵, per poi insistere sul valore intrinseco dell'atto pittorico: «L'epicità della pittura di Burri consiste proprio nell'accettare lo scontro tra l'urgenza della materia e la sua sistemazione nel luogo colto e storicizzato della pittura»¹⁰⁶, attraverso una ricerca certo tormentata, «ma sempre dentro la soglia del quadro e del linguaggio»¹⁰⁷. La lettura del critico era approfondita nel saggio in catalogo che costituiva di fatto un ampliamento e una revisione della recensione del

¹⁰⁰ BONITO OLIVA 1976b. Una fotocopia della recensione è conservata all'interno dell'archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, con indicazione di provenienza «Lo Spettacolo» (?), 11 febbraio 1976.

¹⁰¹ I *Cellotex* erano menzionati, ma il rimando alla «grande dimensione» su cui le «campiture di materie e colori si estendono» (*ibid.*, p. 116) era calato in un flusso di considerazioni che non permetteva di ancorarlo con sicurezza alle opere più recenti.

¹⁰² *Sacco e Rosso*, 1956 [i.5618].

¹⁰³ *Sacco*, 1952 [i.5231]; *Bianco*, 1953 [i.5364]; *Nero e Oro*, 1954 [i.5457]; *Rosso Gobbo*, 1955 [i.5532]; *Sacco e Rosso*, 1956 [i.5618]; *Tutto Nero P*, 1957 [i.5758]; *Grande Ferro M5*, 1958 [i.5850]; *Nero Rosso e Legno*, 1959 [i.5942]; *Plastica*, 1960 [i.60611]; *Nero Plastica*, 1961 [i.6232]; *Bianco Plastica*, 1967 [i.6653]; *Nero Bianco Cretto*, 1971 [i.716]; *Nero e Combustione*, s. d.; *Pagina*, 1953 [i.53541].

¹⁰⁴ *Bianco Plastica*, 1967 [i.6653]; *Cretto*, 1971 [i.716]. Curiosa, ma probabilmente dovuta alla reperibilità delle opere, era la scelta di presentare per la prima volta tre dipinti di piccolissimo formato, destinati a una riscoperta storico-critica soltanto in anni recenti, vd. *Alberto Burri* 2015, pp. 260-70.

¹⁰⁵ BONITO OLIVA 1979b, p. 18.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

1976: «le sue opere più esemplari», che nel 1976 spaziavano «dai sacchi fino ai cellotex e ai cretti»¹⁰⁸, nel 1979 si riducevano ai «sacchi, alle mufte, fino ai cretti»¹⁰⁹. L'omissione era significativa e appariva funzionale al tentativo di inserire Burri in un ideale lignaggio espressivo e pittorico capace di opporsi alla «linea analitica»¹¹⁰, secondo una strategia confermata dalla fisionomia operativa dell'artista tratteggiata da Bonito Oliva:

Il silenzio di Burri, la sua reticenza che privilegia l'opera rispetto al suo commento, denotano l'idea di un'arte che conserva il potere di affermare internamente il proprio valore. La compostezza della forma dispone i materiali in una organizzazione che non consente incontri fortuiti, oppure fa sì che il fortuito venga assorbito dalla forza di un'opera che piega al suo intento l'inerzia in cui vivono le materie adoperate. Qui l'artista è *faber fortunæ suæ*, della fortuna non fortuita dell'arte, frutto di una perizia non disgiunta dall'empito espressivo. L'espressività è sempre rapportata alla forma come sistema d'insieme ed alla peculiarità specifica della materia trattata [...] Burri è *homo faber*, in quanto mosso dalla necessità etica del fare, del trasformare secondo una tensione che non perde l'eco organica delle cose ma la incanala dentro l'alveo di una forma lampante ed irripetibile. Tale irripetibilità fonda anche la terribilità dell'arte, il suo manifestarsi nella posizione della necessità, l'imporre il suo aspetto come unico, come misura aurea della materia¹¹¹.

Molti dei non detti e delle conseguenze implicite del testo di Bonito Oliva possono essere compresi andando a recuperare il libricino¹¹² curato dal rivale Caroli¹¹³, dato alle stampe da Gio Marconi pochi mesi prima, in

¹⁰⁸ BONITO OLIVA 1976b, p. 115.

¹⁰⁹ BONITO OLIVA 1979a, p. 5.

¹¹⁰ MENNA 1975. Burri, ovviamente, non era mai menzionato nel volume. La strategia critica oppositiva di Bonito Oliva è stata ben ricostruita in VIVA 2020, pp. 137-8.

¹¹¹ BONITO OLIVA 1979a, pp. 14, 18.

¹¹² CAROLI 1979. Il volume, pubblicato in collaborazione con Mazzotta, si inseriva in una serie di piccole pubblicazioni a carattere monografico apparse nel corso dell'anno, dedicate a figure come Enrico Baj (BAJ 1979) o Giulio Paolini (PAOLINI 1979). Il saggio di Caroli occupava una prima decina di pagine, seguivano quattordici tavole a colori (un *Sacco*, un *Gobbo*, un *Ferro*, un *Cretto* e dieci *Cellotex*), due dichiarazioni dell'artista, una ricchissima antologia critica a cura di Marinella Pigozzi (PIGOZZI 1979) e un'attenta bibliografia.

¹¹³ I rapporti tra i due non erano idilliaci (vd. VIVA 2020, p. 239) e si sarebbero ulteriormente compromessi nel corso dei mesi successivi, con la decisione di Caroli di non

occasione della mostra *Alberto Burri. Cellotex, Cretti, una scultura, 1978-1979*¹¹⁴. Il breve, densissimo saggio di Caroli merita di essere letto con attenzione, se non altro perché costituisce l'unico tentativo esplicito di inserire le ricerche di Burri nel panorama dell'arte italiana di fine anni Settanta. Innanzitutto, Caroli registrava il vicolo cieco in cui si era auto-costretta la critica burriana¹¹⁵: da un lato la lettura informalistica/naturalistica di Arcangeli, dall'altro l'approccio formalistico di Brandi, entrambi appena ristampati da Einaudi¹¹⁶; in equilibrio tra i due poli una serie di letture capaci di insistere sulla dialettica forma-informe, tra cui spiccavano quelle di Argan e Calvesi. Caroli dichiarava apertamente di voler provare a leggere Burri con gli occhi della sua generazione, quella di un giovane critico nato nel Quarantacinque e che dunque non aveva fatto in tempo a conoscere direttamente lo scandalo dei *Sacchi*¹¹⁷, la stessa generazione di un poverista 'giovane' come Giuseppe Penone o di un transavanguardista 'anziano' come Sandro Chia:

Ora, dal cono ottico della mia generazione – una generazione che ha avvertito le suggestioni della non-forma forse anche più di quelle della forma, ma le ha avvertite (ecco il punto) in una dimensione trasgressiva allo statuto tradizionale dell'opera artistica – i problemi si presentano in modo un po' diverso. Portate al massimo grado di lucidità (operazione difficilissima, quando ci si misura con artisti grandi e complessi come Burri), le domande che si affacciano all'*episteme* con-

includere i transavanguardisti nella rassegna *Nuova immagine/New Image*: «Due dei critici più intraprendenti dell'attuale situazione mancano invece a questa sana regola perché appunto, reclutate le loro rispettive squadre, si guardano bene dall'indagare su quelle degli altri. L'uno è Bonito Oliva, che giura e spergiura su pochissimi artisti dichiarandoli unici, imparagonabili. L'altro è lo stesso Caroli che risponde cancellando i reclutati della controparte», avrebbe riassunto la situazione il Renato Barilli dei *Nuovi-nuovi* (BARILLI 1980).

¹¹⁴ La mostra, di cui il volume di Caroli non offriva il catalogo, si svolse tra il maggio e il luglio 1979.

¹¹⁵ «La forma e l'informe. Il finito e il non-finito. È fra questi due poli che oscilla, da più di vent'anni, la critica di Burri, scontrandosi alternativamente con questi muri concettuali, non riuscendo a far breccia (la breccia critica che, spiegando, azzerava il meccanismo immaginativo dell'artista) né nell'uno né nell'altro» (CAROLI 1979, p. 5).

¹¹⁶ BRANDI 1976; ARCANGELI 1977.

¹¹⁷ «La mia generazione neanche capisce come possano aver fatto scandalo questi indimenticabili lacerti di pittura, grandi come la pittura quando è grande» (CAROLI 1979, p. 13).

temporanea sono le seguenti. 1) Sono stati usati correttamente i termini forma e informe nell'impostazione gnoseologica del problema burriano, o ci si è lasciati trascinare dalle mitologie di una precisa epoca della cultura postbellica? 2) Fino a che punto Burri può essere considerato un anticipatore nella via di trasgressione dell'opera, e fino a che punto è invece l'anello di congiunzione con una pratica manuale che è sopravvissuta con difficoltà negli ultimi dieci anni, ma conosce, in questi mesi, un rilancio repentino, pilotato come sempre da Parigi e New York? In altre parole: posto che l'attuale «ritorno alla manualità» si appoggia a invenzioni che ripugnano all'idea di «qualità» sostenuta da un artista come Burri, il suo lavoro va considerato come un punto-limite (altissimo) di una vecchia concezione della pittura, o come ponte verso un artigianato limitato nella «qualità» pittorica, ma insopprimibile come pulsione primaria dell'immaginario?¹¹⁸

La prima questione era risolvibile senza troppi problemi: separando 'informe' da 'informale', molti dei corollari dell'approccio naturalistico sembravano crollare: «Non si capirà mai completamente Burri fino a quando non si staccherà il suo meccanismo immaginativo da un problema mimetico, e non lo si vedrà interamente limitato e risolto all'interno del sistema "arte"»¹¹⁹, una lettura certo facilitata dalla comparsa dei *Cellotex*, ma che per ammissione dello stesso Caroli aveva richiesto uno sforzo di rigore per resistere alla «marea di lava prosciugata»¹²⁰ del *Cretto* di Capodimonte. Le conclusioni più sorprendenti, tutte giocate sul piano della pittura, arrivavano comunque dalle risposte fornite al secondo interrogativo, in cui Caroli sembrava raccogliere i frutti di un lavoro critico risalente almeno al 1976, quando con *L'astrazione determinata* aveva provato, come si è visto, a affiancare Burri a Ryman:

La pittura non è morta. In un primo tempo, essa ha resistito in condizioni di emarginazione, sorretta da artisti che, almeno nelle intenzioni, perseguivano un'idea di qualità non lontana da quella di Burri. In un secondo tempo, essa ha cercato di aggregare le proprie forze, appoggiandosi però a una poetica troppo debole per fronteggiare una situazione antropologicamente insediata come la sua. Poi, negli ultimi mesi, eccola rilanciata, dall'America all'Europa, sotto l'egida del «ritorno alla manualità» [...] Certo è che qualcosa si è rotto, nel meccanismo

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 8-9.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 10-1.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 13.

ideologico-immaginario, e il qualcosa che l'ha sostituito non concepisce più la tensione alla perfezione, che è la chiave necessaria per penetrare nella fantasia di Burri. È per questo, io credo, che anche una generazione vessata e «divisiva» qual è la mia incontra la sua opera con una specie di esaltante stupore [...] Burri con i suoi rossi di corrida goyesca, con i suoi neri tizianeschi, con i suoi cellotex scanditi con la magia di Malevic, ci riporta alla grande pittura che abbiamo imparato ad amare. Ed è qui: vivo, vegeto e cordiale¹²¹.

Nei mesi di frenetico ritorno alla pratica pittorica, Burri poteva insomma assumere ancora un'altra funzione storica che susseguisse a quelle di padre nobile del poverismo e di minimalista anzitempo: egli adesso rappresentava l'unico campione vivente di un tipo scomparso di pittura, teso verso una perfezione qualitativa ormai irraggiungibile, nonostante gli innumerevoli proclami di ritorno alla manualità. La solitudine del pittore era accentuata dalla recentissima scomparsa dell'altro padre nobile della pittura italiana del Novecento, Giorgio de Chirico, «l'altro *genius loci* della cultura visiva a Roma negli anni Settanta»¹²², paladino al contrario di chi aveva accettato pacificamente di scendere a compromessi con il rigore qualitativo¹²³. La lettura di Caroli sarebbe stata confermata a un decennio di distanza da Fabio Mauri, osservatore disinteressato convinto che se in Italia la pittura era sopravvissuta e poteva continuare a essere praticata anche negli anni Ottanta, il merito era stato anche o soprattutto di Burri:

Taglia, sfrangia, dà fuoco, come Neo Adamo. Riconduce il pennello ad attrezzo. Cioè il 'far arte' a dominio aureo dell'organismo patito e incancellabile della Terra. Ma Burri è Burri. Senza compassione salva la specie della 'pittura' dalla fine della Terra, dall'Inizio in atto. La sua opera più che classica è dogmaticamente sperimentale. Non credo di essere troppo solo nel ritenerlo padre irrinunciabile (colui che non parla, fa), di tutti i nuovi 'miserabili' dell'avanguardia, internazionale certo, degli anni '50 e '60. Fino, e basta verificare, agli anni '80, che scorrono sotto i nostri occhi¹²⁴.

Se allora dovessimo davvero provare a chiederci cosa Burri potesse lasciare ai pittori coetanei di Caroli impegnati in una corsa tumultuosa al

¹²¹ CAROLI 1979, pp. 14-6.

¹²² LANCIONI 2013, p. 120.

¹²³ Vd. VIVA 2012, soprattutto pp. 173-4.

¹²⁴ MAURI 1989, pp. 66-7. Il testo è parzialmente citato anche in CORÀ 2019, p. 20.

recupero dello specifico pittorico, probabilmente i confronti formali ci porterebbero fuoristrada, nonostante la sapiente orchestrazione formale della *Leggenda* (1977) di Nicola De Maria sembrasse aver assorbito in profondità la lezione più intima dei *Cellotex* monumentali. Finalmente spendibile dopo gli anni della pittura impegnata alla Guttuso¹²⁵, della contestazione guerrigliera di marca poverista, della mobilitazione collettiva e della rarefazione concettuale degli anni Settanta, la vera eredità burriana sembrava risiedere nell'atteggiamento e nella postura del nuovo artista italiano, privo di fardelli ideologici e libero di dipingere soltanto in nome dei valori interni all'atto pittorico. Con un minimo di malizia e di scorrettezza intellettuale, sembra allora possibile tornare a Bonito Oliva e al manifesto della Transavanguardia, le cui parole, come è stato giustamente notato, «non fossero prive d'ogni enfasi esistenzialista, rievocherebbero la retorica di certa pittura informale di vent'anni prima»¹²⁶:

Regola e motivazione dell'arte è l'opera stessa, che impone la sostanza del proprio apparire, fatta di materia e di forma, di pensiero direttamente incarnato nel luogo della pittura e del segno, non pronunciabile se non attraverso le grammatiche della visione [...] L'ideologismo del poverismo e la tautologia dell'arte concettuale trovano un superamento in un nuovo atteggiamento che non predica alcun primato se non quello dell'arte e della flagranza dell'opera che ritrova il piacere della propria esibizione, del proprio spessore, della materia della pittura finalmente non più mortificata da incombenze ideologiche e da arrovellamenti puramente intellettuali¹²⁷.

Quel vecchio maestro che solo, con una costanza e una coerenza impareggiabili, aveva difeso il valore intrinseco della pittura, salvandola dalla sua scomparsa e assicurandole piena autonomia espressiva, riemergeva così come emblema di un agire pittorico autoreferenziale e disinteressato. Come giustamente aveva notato Caroli, quasi a replicare le riserve di Calvesi nei confronti dei 'nipotini monocromisti', era impossibile ignorare lo scarto qualitativo che separava la pittura dei *Sacchi* dalla figurazione urticante di Chia, Clemente e compagni. Due ritratti fotografici potrebbero allora funzionare da simboli della distanza incolmabile che separava Burri dai giovani transavanguardisti, animati da una medesima intenzionalità

¹²⁵ Sui possibili rapporti tra Burri e Guttuso vd. DEL PUPPO 2019, pp. 147-59.

¹²⁶ VIVA 2020, p. 125.

¹²⁷ BONITO OLIVA 1979a.

pittorica, ma dotati di un armamentario tecnico incomparabile: da un lato Burri che nel 1966 punta convinto il suo fucile contro il fotografo che lo sta immortalando al poligono di via Tiberina¹²⁸ (fig. 39), dall'altro Chia che vent'anni dopo, nel suo studio newyorkese – un *plate painting* di Julian Schnabel alle spalle – stringe insicuro tra le mani un grande fucile, senza il coraggio di puntarlo contro l'osservatore¹²⁹ (fig. 40). Tra anni Sessanta e Settanta pochi artisti italiani avrebbero avuto il coraggio di farsi ritrarre armati¹³⁰: il simbolo era potente e facilmente equivocabile, richiedeva una buona dose di sicurezza o, in alternativa, di sconsideratezza. Questo ultimo recupero fotografico, certamente inconsapevole, sembra racchiudere tutto lo spirito di un'epoca nuova, anni in cui gli artisti italiani poterono tornare a impugnare un fucile, o in alternativa un pennello, senza preoccupazioni di sorta; il merito, forse, era stato anche di quel vecchio pittore che «a ben guardare non era nemmeno poi tanto solo, anche se qui, in questo immondizzaio gigante di situazioni irrisolte, pochi in ogni generazione portano intero il peso della propria solitudine»¹³¹.

Bibliografia

AGRADI 2019: C. AGRADI, *L'Italia semplice e inedita di Giuseppe Loy*, «Klat», 15 novembre 2019, <<https://www.klatmagazine.com/photography/litalia-semplice-e-inedita-di-giuseppe-loy/65722>> (novembre 2020).

Alberto Burri 1971: *Alberto Burri*, Catalogo della mostra, a cura di A. Passoni, Torino 1971.

¹²⁸ Il bello scatto è di Giuseppe Loy; per un primo profilo del fotografo vd. AGRADI 2019, sul suo rapporto con Burri vd. OLIVIERI 2019, pp. 23-4. Burri è stato più volte ritratto al poligono, vd. gli scatti di Sanford H. Roth, Carlo Bavagnoli e Plinio De Martiis raccolti in *Obiettivi su Burri* 2019, pp. 46, 55, 89-91; sui ritratti fotografici dell'artista vd. anche PERNA 2017.

¹²⁹ Non uno sguardo qualsiasi, ma quello del poeta Allen Ginsberg che firma e dedica la fotografia, già pubblicata in POLITI 2018.

¹³⁰ Pascali, al massimo, si era fatto ritratto a cavallo del *Grande Missile Colomba della Pace* (1965) o, con chiaro atteggiamento difensivo, schierato con tanto di elmetto alle spalle del suo cannone giocattolo *Bella Ciao* (1965): quelle armi, era chiaro all'occhio del tempo, servivano solo a giocare alla guerra e certo non potevano sparare.

¹³¹ PASSONI 1971a, p. s. n.

- Alberto Burri* 1976: *Alberto Burri*, Catalogo della mostra, a cura di B. Mantura, Roma 1976.
- Alberto Burri* 1977: *Alberto Burri, A Retrospective View 1948-1977*, Catalogo della mostra, a cura di G. Nordland, Los Angeles 1977.
- Alberto Burri* 1979: *Alberto Burri. La misura aurea della materia*, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Roma 1979.
- Alberto Burri* 2012: *Alberto Burri. Opera al nero. Cellotex 1972-1992*, Catalogo della mostra, a cura di B. Corà, Milano 2012.
- Alberto Burri* 2015: *Alberto Burri. The Trauma of Painting*, Catalogo della mostra, a cura di E. Braun, New York 2015.
- Anni '70* 2013: *Anni '70. Arte a Roma*, Catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Roma 2013.
- APOLLONIO 1966: U. APOLLONIO, *Hans Hartung*, Milano 1966.
- ARCANGELI 1969: F. ARCANGELI, presentazione a *Alberto Burri*, Catalogo della mostra, Bologna 1969.
- ARCANGELI 1977: F. ARCANGELI, *Dal romanticismo all'informale*, 2 voll., Torino 1977.
- ARGAN 1970: G. C. ARGAN, *L'Arte moderna 1770-1970*, Firenze 1970.
- ARGAN 1975: G. C. ARGAN, *Sora Plastica e frate Cellotex*, «L'Espresso», 25 maggio 1975, pp. 93-5.
- ARGAN 1976: G. C. ARGAN, *I ministri messi nel sacco*, «L'Espresso», 1 febbraio 1976, pp. 53-4.
- Artisti italiani contemporanei* 1983: *Artisti italiani contemporanei 1950-1983*, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Milano 1983.
- BAJ 1979: E. BAJ, *Apocalisse*, a cura di U. Eco, Milano 1979.
- BANDINI 1971: M. BANDINI, *La libertà raggiunta nella pittura di Burri*, «NAC», 11, novembre 1971, pp. 29-31.
- BARBUTO 2011: A. BARBUTO, *Alberto Burri, Grande Sacco, 1952*, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, a cura di S. Pinto, Milano 2011, p. 315.
- BARILLI 1980: R. BARILLI, *Una situazione artistica "nuova nuova"*, «L'Avanti», 4 maggio 1980, p. 12.
- BELLEW 1968: P. BELLEW, *Karel Appel*, Milano 1968.
- BELLONI 2015: F. BELLONI, *Un'idea di pittura. Astrazione analitica in Italia 1972-1976*, in *Un'idea di pittura* 2015, pp. 16-71.
- BERNARDI 2018: I. BERNARDI, *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Milano 2018.
- BERTO 1966: G. BERTO, *Alberto Burri e la sua casa di Grottarossa*, «Vogue Italia», 184, settembre 1966, pp. 128-31, 140.

- BOATTO 2016: A. BOATTO, *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte 1968-1985*, a cura di S. Chioldi, Roma 2016.
- BONITO OLIVA 1976a: A. BONITO OLIVA, *Process, Concept and Behaviour in Italian Art*, «Studio International», 979, gennaio-febbraio 1976, pp. 3-10.
- BONITO OLIVA 1976b: A. BONITO OLIVA, *Informale - Mettere in forma*, «Lo Spettacolo», 11 febbraio 1976, p. 9; poi in BONITO OLIVA 1977, pp. 114-8.
- BONITO OLIVA 1977: A. BONITO OLIVA, *Autocritico automobile attraverso le avanguardie*, Milano 1977.
- BONITO OLIVA 1979a: A. BONITO OLIVA, *La Trans-Avanguardia italiana*, «Flash Art», 92-93, ottobre-novembre 1979, pp. 17-20.
- BONITO OLIVA 1979b: A. BONITO OLIVA, *Burri quasi costretto alla pittura dalla propria biografia*, «Il Corriere della Sera», 24 novembre 1979, p. 18.
- BONITO OLIVA 1979c: A. BONITO OLIVA, *La misura aurea della materia*, in *Alberto Burri* 1979, pp. 5-18.
- BORTOLON 1976: L. BORTOLON, *Un sacco di successo*, «Epoca», 18 febbraio 1976, pp. 50-4.
- BRANDI 1967: C. BRANDI, *Il nero di Burri*, «La Fiera Letteraria», 21 dicembre 1967; poi in BRANDI 1976, pp. 345-8.
- BRANDI 1968: C. BRANDI, *Burri oggi*, 1968, poi in BRANDI 1976, pp. 349-1.
- BRANDI 1971: C. BRANDI, *Burri a Torino*, 1971, poi in BRANDI 1976, pp. 356-8.
- BRANDI 1976: C. BRANDI, *Scritti sull'arte contemporanea*, Torino 1976.
- BRAUN 2015: E. BRAUN, *Alberto Burri. The Trauma of Painting*, in *Alberto Burri* 2015, pp. 22-111.
- BRIGANTI 1976: G. BRIGANTI, *Il maestro dei sacchi scopre la natura*, «La Repubblica», 14 gennaio 1976.
- Burri* 1996: *Burri. Opere 1944-1995*, Catalogo della mostra, a cura di C. Christov-Bakargiev, M.G. Tollomeo, Milano 1996.
- Burri* 2019: *Burri. La pittura, irriducibile presenza*, Catalogo della mostra, a cura di B. Corà, Firenze 2019.
- CALCAGNO 1972: G. CALCAGNO, *Che ve ne pare di Burri?*, «La Stampa», 7 gennaio 1972, p. 3.
- CALVESI 1966a: M. CALVESI, *Le idee sono di tutti*, in *Ceroli*, Catalogo della mostra, Roma 1966; poi in CALVESI 1978, pp. 106-8.
- CALVESI 1966b: M. CALVESI, presentazione senza titolo in *Pino Pascali. Nuove sculture*, Catalogo della mostra, Roma 1966; poi *A come Arca*, in CALVESI 1978, pp. 109-10.
- CALVESI 1967: M. CALVESI, *Comincia il dopoburri*, «L'Espresso Colore», 24 dicembre 1967, p. 37.
- CALVESI 1971: M. CALVESI, *Burri*, Milano 1971.

- CALVESI 1976: M. CALVESI, *Il nuovo Burri si veste di cellotex*, «Il Corriere della Sera», 8 gennaio 1976, p. 16.
- CALVESI 1978: M. CALVESI, *Avanguardia di massa*, Milano 1978.
- CARANDENTE 2007: G. CARANDENTE, *Burri: ricordi di un'amicizia, 1948-1988*, in P. PALUMBO, *Burri. Una vita*, Roma 2007, pp. 156-65.
- CAROLI 1976: F. CAROLI, *Europa America. L'astrazione determinata*, in *Europa/America* 1976, pp. 7-28.
- CAROLI 1978: F. CAROLI, *Burri: «Notturmo» a Capodimonte*, «Il Corriere della Sera», 21 maggio 1978, p. 14.
- CAROLI 1979: F. CAROLI, *Burri. La forma e l'informe*, Milano 1979.
- CELANT 1967: G. CELANT, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, «Flash Art», 5, aprile 1967, p. 5.
- CHIODI 2016: S. CHIODI, *Ellittica, apodittica, decisiva*, in BOATTO 2016, pp. 171-211.
- CHRISTOV-BAKARGIEV 1996: C. CHRISTOV-BAKARGIEV, *Alberto Burri: la superficie a rischio*, in *Burri* 1996, pp. 47-62.
- CHRISTOV-BAKARGIEV 1999: *Arte Povera*, a cura di C. Christov-Bakargiev, London 1999.
- CHRISTOV-BAKARGIEV 2001: C. CHRISTOV-BAKARGIEV, *Thrust Into the Whirlwind: Italian Art Before Arte Povera*, in *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, Catalogo della mostra, a cura di R. Flood, F. Morris, London 2001, pp. 21-40.
- CONTESSI 1976: G. CONTESSI, recensione a V. RUBIU, *Alberto Burri*, «DATA», 22, 1976, p. 31.
- CORÀ 1976: B. CORÀ, *Alberto Burri*, «DATA», 20, 1976, pp. 24-5.
- CORÀ 2012: B. CORÀ, *Burri e i Cellotex: un denominatore comune nella pittura di materia*, in *Alberto Burri* 2012, pp. 10-45.
- CORÀ 2015: *Burri. Catalogo generale*, a cura di B. Corà, 6 voll., Città di Castello 2015.
- CORÀ 2019: B. CORÀ, *Burri. La pittura, irriducibile presenza*, in *Burri* 2019, pp. 16-57.
- DALLA COSTA 2012: *Cellotex. Repertorio delle mostre 1977-2007*, a cura di E. Dalla Costa, in *Alberto Burri* 2012, pp. 255-94.
- Dall'opera al coinvolgimento* 1977: *Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica*, Catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, A. Del Guercio, F. Menna, Torino 1977.
- DEL PUPPO 2019: A. DEL PUPPO, *Egemonia e consenso. Ideologie visive nell'arte italiana del Novecento*, Macerata 2019.
- DE MICHELI 1968: M. DE MICHELI, *Alfaro Siqueiros*, Milano 1968.
- DIACONO 1970: M. DIACONO, *Materia-destruttura: Richard Serra, Bruce Nau-*

- man, Joseph Kosuth, «Collage», 9, 1970; poi in M. DIACONO, KA. *Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Milano 2013, pp. 145-69.
- DIACONO 1976: M. DIACONO, *Post Historiam*, 1976; poi in M. DIACONO, *Verso una nuova Iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 23-33.
- D.P. 1966: D.P., *Primary Structures*, «Marcatré», 26/27/28/29, dicembre 1966, pp. 316-7.
- DRUDI 1979: G. DRUDI, *Melotti fedele al fantasma*, Roma-Milano 1979.
- Europa/America 1976: *Europa/America. L'astrazione determinata. 1960/1976*, Catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, Bologna 1976.
- FAGIOLO DELL'ARCO 1966a: M. FAGIOLO DELL'ARCO, *I protagonisti della Biennale. Alberto Burri*, «L'Avanti», 19 febbraio 1966, p. 3.
- FAGIOLO DELL'ARCO 1966b: M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, Roma 1966.
- FAR 1968: I. FAR, *Giorgio de Chirico*, Milano 1968.
- GRANSINIGH 2015: V. GRANSINIGH, *Trieste 1972. Un punto di partenza per la nuova astrazione italiana*, in *Un'idea di pittura 2015*, pp. 72-91.
- IORI 2012: A. IORI, *Alberto Burri: la vita, il percorso artistico e critico*, in *Alberto Burri 2012*, pp. 138-201.
- IZZO 1978: A. IZZO, *Burri, L'infinito intrattenimento*, «DATA», 32, 1978, pp. 16-7.
- Jannis Kounellis 1983: *Jannis Kounellis*, Catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano 1983.
- KOUNELLIS 1969: J. KOUNELLIS, *Per Pascali*, «Qui Arte Contemporanea», 5, marzo 1969, p. 23; poi in Id., *Odissea lagunare*, Palermo 1993, pp. 35-6.
- LANCIONI 2013: D. LANCIONI, *Guida pratica alla visita della mostra*, in *Anni '70 2013*, pp. 116-30.
- LANCIONI 2014: D. LANCIONI, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, «Ricerche di storia dell'arte», 3, settembre-dicembre 2014, pp. 46-59.
- LEIRIS 1970: M. LEIRIS, *Wilfredo Lam*, Milano 1970.
- LONZI 1966: C. LONZI, *Un villaggio pieno di rose. Un'intervista a Kounellis di Carla Lonzi*, «Catalogo», 3, 1966; poi in J. KOUNELLIS, *Odissea lagunare*, Palermo 1993, pp. 21-5.
- LORENZONI 2012: L. LORENZONI, *Burri e la Biennale di Venezia 1952-1988*, in *Alberto Burri 2012*, pp. 202-51.
- MATHEY 1969: F. MATHEY, *Georges Mathieu*, Milano 1969.
- MAURI 1983: F. MAURI, *Nel 1960 gli anni '50 avevano 10 anni*, «Flash Art», 112, maggio 1983; poi in F. MAURI, *Scritti in mostra: L'avanguardia come zona 1958-2008*, a cura di F. Alfano Miglietti, Milano 2019, pp. 172-89.
- MAURI 1989: F. MAURI, *La miserabilità e l'arte*, «La Tartaruga. Quaderni d'arte

- e letteratura», 5-6, marzo 1989, numero monografico *Gli anni originali*, pp. 61-84.
- MICACCHI 1976: D. MICACCHI, *Burri senza scandalo*, «L'Unità», 20 gennaio 1976, p. 3.
- MENNA 1975: F. MENNA, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino 1975.
- MOLINARO 2013: A. MOLINARO, *Lezioni di cinema: il premio Oscar Dante Ferretti – seconda parte*, «Cinemio», 2013, <<http://cinemio.it/cronache-cinematografiche/dante-ferretti-2/26202/>> (settembre 2020).
- Obiettivi su Burri* 2019: *Obiettivi su Burri. Fotografie e fotoritratti di Alberto Burri dal 1954 al 1993*, Catalogo della mostra, a cura di B. Corà, Città di Castello 2019.
- OLIVIERI 2012: R. OLIVIERI, 1975-2012. *Excursus sulla vicenda critica dei Cello-tex*, in *Alberto Burri* 2012, pp. 46-77.
- OLIVIERI 2019: R. OLIVIERI, *Alberto Burri e i fotografi. Una 'narrazione' inedita da New York all'Italia*, in *Obiettivi su Burri* 2019, pp. 20-8.
- Opere di Burri* 1975: *Opere di Burri*, Catalogo della mostra, con un testo di C. Brandi, Roma 1975.
- Opere recenti di Burri* 1968: *Opere recenti di Burri*, catalogo della mostra, Milano 1968.
- PAOLINI 1979: G. PAOLINI, *Atto unico in tre quadri*, Milano 1979.
- PASSONI 1971a: A. PASSONI, *Per una poetica del riscatto*, in *Alberto Burri* 1971, pp. s. nn.
- PASSONI 1971b: F. PASSONI, *Il "pittore dei sacchi" che dà nuove sensazioni*, «L'Avanti», 21 novembre 1971.
- PERAZZI 1978: M. PERAZZI, *Grande ammucciata (con intervento di imbianchini)*, «Corriere della Sera», 5 luglio 1978, p. 5.
- PERNA 2017: R. PERNA, *Burri in posa: fotografia e comportamento*, in *Alberto Burri nell'arte e nella critica*, Atti della giornata di studi, Milano 2017, pp. 68-79.
- PICCIONI 1969: L. PICCIONI, *Il Medioevo di Alberto Burri*, «Il Dramma», 12, settembre 1969, pp. 41-4.
- PIGOZZI 1979: *Antologia critica*, a cura di M. Pigozzi, in CAROLI 1979, pp. 35-111.
- PINTO 1966: S. PINTO, *33a Biennale. Un largo panorama*, «L'Avanti», 25 giugno 1966, p. 3.
- PINTO 1968: S. PINTO, *Dell'Avanguardia*, «Metro», 14, giugno 1968, pp. 18-21.
- PIRANI 1996a: *Intervista a Maurizio Calvesi*, a cura di F. Pirani, in *Burri* 1996, pp. 74-5.
- PIRANI 1996b: *Intervista a Pierre Restany*, a cura di F. Pirani, in *Burri* 1996, p. 76.
- POLITI 2018: G. POLITI, *Amarcord: Sandro Chia*, «Flash Art», 31 luglio 2018, <<https://flash-art.it/2018/07/sandro-chia>> (novembre 2020).

- PONENTE 1971: N. PONENTE, *Burri: la coerenza della ragione*, «Il Margutta», novembre-dicembre 1971.
- PORTINARI 2018: S. PORTINARI, *Anni settanta. La Biennale di Venezia*, Venezia 2018.
- PRANDSTRALLER 1974: G. PRANDSTRALLER, *Arte come professione*, Venezia 1974.
- Primary Structures* 1966: *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, Catalogo della mostra, a cura di K. McShine, New York 1966.
- Prospect/Retrospect* 1976: *Prospect/Retrospect. Europa 1946-1976*, Catalogo della mostra, a cura di B. Buchloh *et al.*, Köln 1976.
- PUTMAN 1967: J. PUTMAN, *Alechinsky*, Milano 1967.
- RESTANY 1962: P. RESTANY, *Un art brut soumis à l'esprit de géométrie*, «Cimaise», 59, maggio-giugno 1962, pp. 12-25.
- RUBIU 1975: V. RUBIU, *Alberto Burri*, Torino 1975.
- RUBIU BRANDI 2007: "Il gusto della vita e dell'arte". *Lettere a Cesare Brandi di Afro, Burri, Capogrossi, Cassinari, Ceroli, Conti, De Pisis, Leoncillo, Maccari, Mafai, Manzù, Marini, Mastroianni, Mattiacci, Morandi, Ontani, Pascali, Paulucci, Perez, Raphaël, Rosai, Romiti, Sadun, Scialoja, Stradone, Tacchi*, a cura di V. Rubiu Brandi, Siena-Prato 2007.
- SCHWARZ 1968: A. SCHWARZ, *Marcel Duchamp*, Milano 1968.
- SCIASCIA 1974: L. SCIASCIA, *Todo modo*, Torino 1974.
- SHARP 1972: W. SHARP, *Structure and Sensibility. An Interview with Jannis Kounellis*, «Avalanche», 5, 1972, pp. 16-25.
- SINISGALLI 1968: L. SINISGALLI, *Duecento milioni per nove Burri*, «Tempo», 16 gennaio 1968, p. 53.
- SINISGALLI 1969: L. SINISGALLI, *Il nuovo Burri*, «Il Corriere della Sera», 11 maggio 1969, p. 12; poi in *Burri* 1996, p. 308.
- SINISI 1972: S. SINISI, *Burri, moderna alchimia*, «DATA», 2, 1972, p. 3.
- SYLOS CALÒ 2017: C. SYLOS CALÒ, *Messi nel sacco. L'opera di Burri tra rifiuto e consenso dall'interrogazione parlamentare del 1959 alla retrospettiva alla Galleria Nazionale di Roma del 1976*, in *Alberto Burri nell'arte e nella critica*, Atti della giornata di studi, Milano 2017, pp. 102-13.
- TAPIÉ 1969: M. TAPIÉ, *Antoni Tapies*, Milano 1969.
- TAPIÉ 1970: M. TAPIÉ, *Joan Miró*, Milano 1970.
- Teatro delle Mostre* 1968: *Teatro delle Mostre*, Catalogo della mostra, Roma 1968.
- TECCE 2014: A. TECCE, *Il passato è imprevedibile. Lucio Amelio e il museo: dal Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes al Museo di Capodimonte e a Terrae Motus*, in *Lucio Amelio. Dalla Modern Art Agency alla genesi di Terrae Motus (1965-1982). Documenti, opere, una storia...*, Catalogo della mostra, a cura di A. Viliani, Milano-Napoli 2014, pp. 61-4.

- TOLOMEO 2005: M. G. TOLOMEO, *L'arte in mutamento: da Burri all'Arte Povera*, in *Burri, gli artisti e la materia 1945-2004*, Catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi, I. Tomassoni, Roma 2005, pp. 48-55.
- TONELLI 2010: M. TONELLI, *Pino Pascali. Il libero gioco della scultura*, Milano 2010.
- TRINI 1968: T. TRINI, *Una fredda combustione*, «Cartabianca», 1, marzo 1968, pp. 12-3.
- TRUCCHI 1976: L. TRUCCHI, *Ommaggio a Burri. Un classico dell'Europa povera*, «Qui Arte Contemporanea», marzo 1976, pp. 51-4.
- Un'idea di pittura* 2015: *Un'idea di pittura. Astrazione analitica in Italia 1972-1976*, Catalogo della mostra, a cura di F. Belloni, V. Gransinigh, Udine 2015.
- VALSECCHI 1968: M. VALSECCHI, *Splendono sempre di più gli stracci di Burri*, «Il Giorno», 22 gennaio 1968, p. 5.
- VALSECCHI 1976: M. VALSECCHI, *L'esaltata desolazione di Burri*, «Il Giornale», 23 gennaio 1976, p. 4.
- VECCHIARELLI 2017: C. VECCHIARELLI, *Arte Povera: Notes on the Genesis of a Movement. The Cultural Function of Italian Galleries during the 1960s*, in *Arte Povera. Seen by Ingvild Goetz*, Catalogo della mostra, a cura di M. Unterdörfer, New York 2017, pp. 204-23.
- VENTUROLI 1965: M. VENTUROLI, *Il pennello di fuoco*, «Le Ore», 32, 12 agosto 1965, pp. 41-6.
- VILLA 1970: E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna*, Milano 1970.
- VIVA 2012: D. VIVA, *De Chirico malgré lui. Episodi di fortuna critica dal Sessantotto al Postmoderno*, «Studi di Memofonte», 9, 2012, pp. 166-93.
- VIVA 2020: D. VIVA, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Macerata 2020.
- VOLPI 1968: M. VOLPI, *Tecniche e materiali. Alberto Burri*, «Marcatré», 37/38/39/40, maggio 1968, pp. 67-8.
- X Quadriennale* 1973: *X Quadriennale Nazionale d'Arte: 2 - Situazione dell'arte non figurativa*, Catalogo della mostra, Roma 1973.