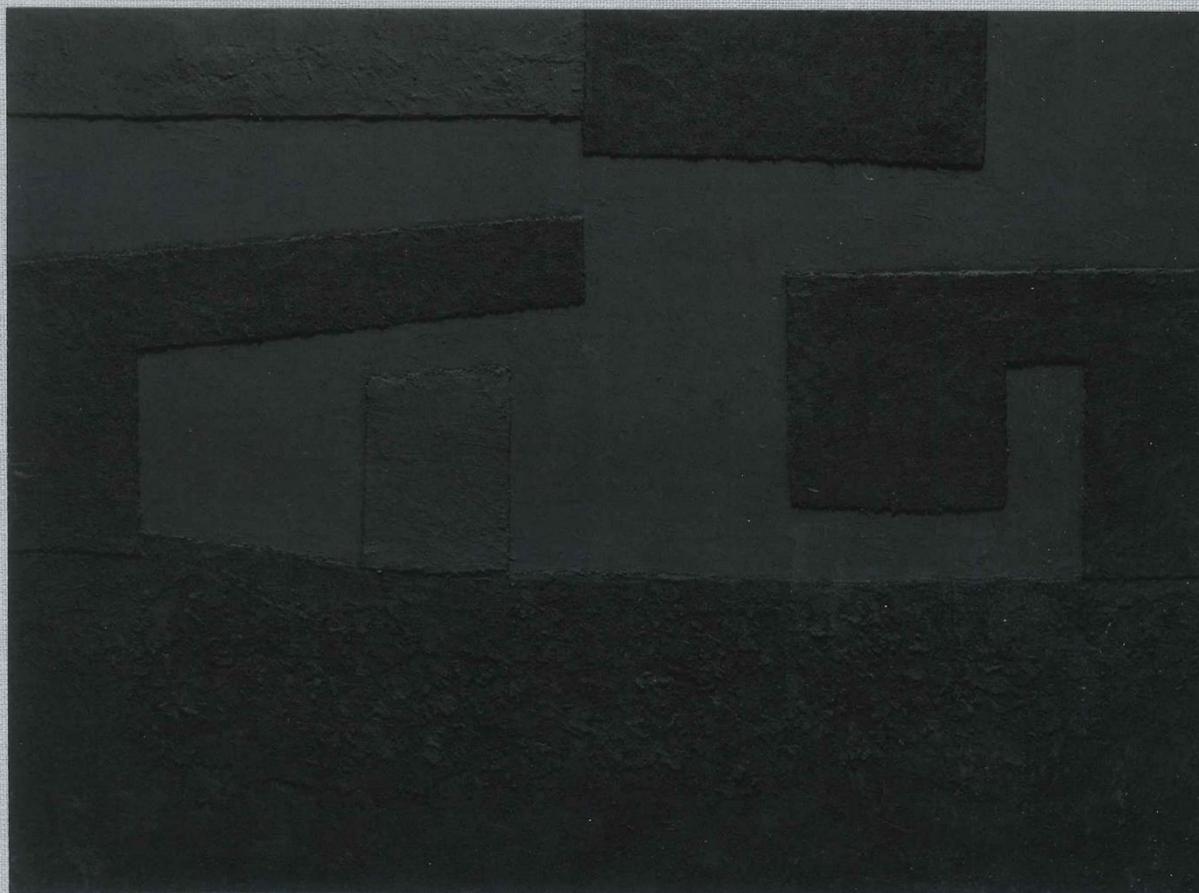


ALBERTO BURRI
OPERA AL NERO



SKIRA

ALBERTO BURRI
OPERA AL NERO
CELLOTEX 1972-1992

a cura di
Bruno Corà



SKIRA



Alberto Burri
opera al nero
Cellotex 1972-1992

Galleria dello Scudo
Verona
15 dicembre 2012
31 marzo 2013

*Progetto e realizzazione
della mostra*

Massimo Di Carlo
Antonio Sapone

Ordinamento storico-critico

Bruno Corà

Catalogo della mostra

Massimo Di Carlo
Laura Lorenzoni

Contributi storico-critici

Maurizio Calvesi
Bruno Corà
Aldo Iori
Laura Lorenzoni
Rita Olivieri
Vittorio Rubiu
con un'intervista a cura di
Manuela De Leonardis

Catalogo delle opere

Bruno Corà

*Apparati e ricerche
bio-bibliografiche*

Elena Dalla Costa

Assistenza organizzativa

Filippo Di Carlo

Allestimento e illuminotecnica

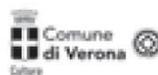
Arlac sas, Verona

Assicurazioni

Lloyd's, Londra
tramite Progress Insurance
Broker, Roma

Trasporti

Apice Venezia srl, Venezia



Mostra realizzata
con il patrocinio
del Comune di Verona



Sommario

9	Grandezza di Burri <i>Maurizio Calvesi</i>
11	Burri e i <i>Cellotex</i> : un denominatore comune nella pittura di materia <i>Bruno Corà</i>
47	1975-2012. Excursus sulla vicenda critica dei <i>Cellotex</i> <i>Rita Olivieri</i>
79	Divagazioni sui <i>Cellotex</i> <i>Vittorio Rubiu</i>
	Catalogo delle opere <i>Bruno Corà</i>
85	Opera al nero: su alcuni cicli della pittura nera su cellotex
131	Schede tecniche delle opere esposte
	Vita, approfondimenti, testimonianze
139	Alberto Burri: la vita, il percorso artistico e critico <i>Aldo Iori</i>
203	Burri e la Biennale di Venezia 1952-1988 <i>Laura Lorenzoni</i>
249	Aurelio Amendola racconta Burri. Un'amicizia fuori dal tempo <i>Intervista di Manuela De Leonardis</i>
	Monologo del <i>Cellotex</i>
255	<i>Cellotex</i> . Repertorio delle mostre 1977-2007 <i>a cura di Elena Dalla Costa</i>
	Apparati
295	Esposizioni
304	Bibliografia



Burri e i *Cellotex*: un denominatore comune nella pittura di materia

Sulla opportunità di una riflessione relativa al *cellotex* nell'opera di Burri

Chiunque, inoltrandosi in questa mostra di Verona dedicata a un maestro come Burri, si domandasse se ha un senso compiere una riflessione approfondita su una delle materie da lui usate – il *cellotex* – nel corso della sua lunga esperienza artistica, sembrerebbe quasi aver motivo di poterne dubitare in virtù di appropriate considerazioni. Ad esempio – si potrebbe dire – che senso ha interrogarsi sul fatto che Masaccio abbia dipinto su un muro o Picasso sulla tela o altri sulla tavola? La questione potrebbe apparire ovvia, poiché sappiamo che essi hanno dipinto anche su altri supporti e che nel loro caso la superficie era del tutto impreveduta o perfino indipendente dalla loro volontà poiché richiesta da una committenza. Dunque la riflessione sul supporto, in quei casi, pur essendo plausibile, non sembra però rivestire un'importanza cruciale. Quello che ora invece si vuole evidenziare è come l'impiego del *cellotex* nell'opera di Burri non abbia quella funzione secondaria che sembra avere nelle opere di quelli e di molti altri artisti; gran parte del suo lavoro oggi non sussisterebbe e Burri stesso non avrebbe raggiunto la sua cifra estetica maestra se non ne avesse fatto l'uso che se ne conosce. In altre parole, si vuole affermare che il *cellotex* ha una valenza cardine nell'opera dell'artista, molto più di quanto non si sia creduto sino a oggi. Certo, non erano mancate né autorevoli occasioni né precoci diagnosi per avanzare tale tesi critica, così come non gli erano state risparmiate frequenti obiezioni, riserve, dubbi da parte di coloro che, restii a riconoscere la straordinaria capacità di suscitare il bello dalla pochezza connaturata alle materie da lui impiegate, giungevano a definire i *Cellotex* con l'ambigua attribuzione di "eleganza", rivelando i limiti di criteri valutativi basati sul gusto piuttosto che su serie osservazioni di carattere linguistico.

È così che, nel processo di affermazione del loro valore artistico, ai *Cellotex* è accaduto ciò che è stato riservato in precedenza ad altre materie elaborate da Burri, destinate a conferire dignità formale all'opera: dai *Sacchi* alle *Plastiche*, dai *Ferri* ai *Cretti*. In quei casi, come per i *Cellotex*, è stato sempre commesso lo stesso errore: di fronte a un dito che indica la luna, si è fissato lo sguardo sul dito anziché sullo splendore del malinconico pianeta. Ciò che è stato sempre al centro del pensiero estetico di Burri non era solo la viltà dei materiali da trasmutare mediante una tensione etica e poetica, destinata a quello stupore ottenuto con la loro qualificazione artistica, quanto semmai la norma imperativa di un esito estetico "perfetto come forma e come spazio" (Burri). Il significato reale di tutta la sua azione, dunque, non è riposto nella finalità materica delle sue opere, ma piuttosto nell'assoluto della forma, nell'essenzialità della struttura dell'opera, nel suo ordine interno, accogliendo la sfida dell'imprevisto derivabile dai rapporti compositivi, fino al raggiungimento di un perfetto equilibrio all'interno del quadro.

Si deve prendere atto che, dopo averne fatto un uso saltuario ma continuo, in definitiva nel corso di tutta la sua vita artistica Burri con la sistematicità che gli è propria e con metodo rigoroso, dagli anni Settanta in poi, fino alla sua scomparsa, ha cercato e trovato la soluzione a

Burri nel 1977 nella sua abitazione a Case Nove di Morra, vicino a Città di Castello, davanti a un grande *Cellotex*.
(Foto Aurelio Amendola.)

quei problemi estetici e poetici attraverso un grande lavoro sul cellotex, territorio ideale per le sue più alte ed estreme incursioni nella dimensione ignota di una realtà che solo l'arte è in grado di esplorare e indicare, suggerendo con la forma le domande essenziali che la riguardano.

Le modalità di impiego del cellotex

L'orientamento di questo studio è dunque quello di porre in evidenza l'impegno di Burri nella creazione di opere dipinte con l'impiego di acrilici, materiali extrapittorici e acrovilini su cellotex. Sarà necessario e opportuno riflettere quantomeno sull'uso di quest'ultimo materiale che, se all'inizio ha solo la funzione ancillare di puro supporto ad altri sempre fisicamente presenti in Burri, in seguito diviene elemento implicato nell'opera per le sue proprietà cromatiche e materiche, perciò movente e corpo del lavoro pittorico e compositivo.

È il caso di ricordare che con il termine "cellotex" si indica il "compresso" ligneo usato in ambito industriale senza connotazioni morfologiche o strutturali, peraltro assai varie nella produzione e nella fornitura di circa mezzo secolo, dalla fine degli anni Quaranta fino agli anni Novanta, durante i quali Burri ne ha fatto uso. Attualmente è difficile reperirlo, essendone sospesa da anni la produzione.

Dell'impiego del cellotex come supporto si hanno le prime espressioni in due *Catrami* entrambi riferibili al 1949 (c.s. 39 e 49). Tra il 1950 e il '52 è ancora presente in alcuni *Bianchi* – come *Bianco* del 1953 circa (c.s. 152) –, in alcune *Muffe* – come *Muffa* del 1950 circa (c.s. 143) –, nel *Sacco ST 11* del 1954 (c.s. 263), in *Nero*, databile 1950 (c.s. 38), e *Tutto Nero* del 1954 (c.s. 271); infine nelle opere *Texas* del 1952 circa (c.s. 122) e *Rosso* del 1952 (c.s. 151), entrambe a base di olio e pietra pomice. Burri, tuttavia, a partire dal 1952-53 pone decisamente in risalto il materiale conferendogli dignità di genere col titolo *Cellotex* (c.s. 79, 199, 202, 206, 231, 378, 480 e 482). Successivamente, e con frequenza, lo si ritrova in altri lavori con valenza di supporto, sia nei *Sacchi*, nelle *Combustioni* a base di legno o cartone, o carta e vinavil (soprattutto dal '57 in poi), sia nelle *Plastiche rosse o nere* a partire dal '61 in poi.

Impiegato come base per i *Bianco Plastica* dal 1965 in poi e a sostegno di tutti i *Cretti* realizzati in acrovilino e cellotex con assiduità dal 1969 al '79, quel materiale povero, così a lungo considerato in funzione ausiliaria e sottratto per lo più alla vista, viene infine portato alla ribalta con valenza primaria all'interno della composizione e pienamente "poetica" dal 1969. Da quel momento, ben oltre l'impiego sistematico che ne ha fatto in numerose sue opere, si può affermare che Burri l'abbia considerato il suo materiale preferito negli anni della maturità linguistica. Col cellotex, infatti, egli realizza tutti i più importanti cicli degli anni Settanta e Ottanta: a partire dal gruppo dei *Bianco Nero* del 1968-71, al ciclo *Il Viaggio* del 1979 (c.s. 1315-1323, 1969) in cui gran parte delle opere di grandi dimensioni sono su cellotex. Seguono gli *Orti* del 1980 circa (c.s. 1342-1350), il ciclo *Sestante* riferibile al 1982 (c.s. 1369-1384, 1386) in cui tutte le opere – diciassette, escluso il *Grande Ferro Sestante* del 1982 (c.s. 1385 e 1817) in acciaio verniciato – sono acrilici su cellotex, la serie *Rosso e Nero* del 1983-

Precocità del cellotex

Dopo gli esordi pittorici avvenuti nel 1945, Burri abbandona la figurazione e abbraccia decisamente l'astrazione. Sin dal 1948-49 con modi compositivi che generano subito stupore tra i "veggenti" della pittura, egli inizia a impiegare direttamente alcuni materiali che, applicati sulle tele, sostituiscono in gran parte la funzione

dei colori aggiungendo altre proprietà. È in questa precoce stagione del suo dipingere nel segno della materia, distintiva di tutta la sua azione futura, che Burri introduce il cellotex in numerose opere come supporto di elaborati a base di catrame, pietra pomice, tessuti e anche sacchi. In questo iniziale impiego del cellotex,

assolutamente ancillare poiché inapparente sulla superficie delle opere, esso pur celato è presente in alcune zone piane rivestite dal colore a olio o da altri materiali aderenti, come ad esempio foglia d'oro, o come indicazione materica fornita dall'artista stesso.

- a. *Catrame*, 1949 circa.
Olio su cellotex, 57 × 54,4 cm (c.s. 49).
- b. *Muffa*, 1950 circa.
Olio e pietra pomice su cellotex, 10 × 15 cm (c.s. 143).
- c. *Senza titolo*, 1951 circa.
Olio, filo, gesso, oro e pietra pomice su cellotex, 20 × 15,3 cm (c.s. 184).
- d. *Rosso*, 1952.
Olio e pietra pomice su cellotex, 64,5 × 58 cm (c.s. 151).
- e. *Bianco*, 1953 circa.
Sacco, olio e pietra pomice su cellotex, 13,5 × 39 cm (c.s. 152).
- f. *Sacco ST 11*, 1954.
Sacco, olio, oro e vinavil su tela, 62,5 × 97 cm (c.s. 263).
- g. *Tutto Nero*, 1954.
Olio, pietra pomice, stoffa, tela e vinavil su cellotex, 98,5 × 149 cm (c.s. 271).
- h. *Sacco*, 1956 circa.
Sacco, olio e vinavil su cellotex, 19 × 39 cm (c.s. 380).



a



b



c



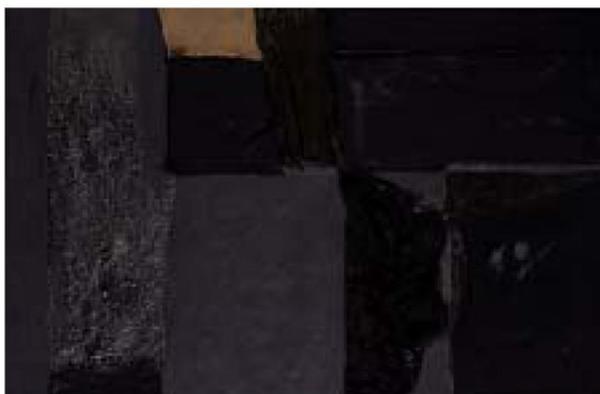
d



e



f



g



h

Denominazione *Cellotex*

Il debutto della denominazione *Cellotex* assegnata da Burri ad alcune sue opere con il supporto di tale materiale avviene negli anni 1952-53.

La presenza del materiale all'interno delle opere di allora, pur occhieggiando tra altri elementi, resta prevalentemente discreta, senza sottrarsi alla

valenza sostantiva più generale di cui mantiene la funzione. Le opere, di dimensioni contenute, rivelano una condivisione nel trattamento delle superfici, nella messa a nudo di parti del cellotex o nella scabrosità dell'impasto della pietra pomice e dello stesso composto ligneo.

Il vinavil coprente e trasparente ha già conquistato l'attenzione di Burri e preso possesso di campi cromatici o talvolta dell'impianto completo dell'opera a base di cellotex. La neutralità tecnologica del compresso ligneo, la sua consistenza leggera, la duttilità all'uso iniziano a fornire qualità e risultati apprezzati da Burri.

a. *Cellotex*, 1952 circa.
Cellotex, segatura, tela e vinavil su cellotex, 49,5 × 58 cm (c.s. 231).

b. *Bianco*, 1953 circa.
Olio, pietra pomice e stoffa su cellotex, 14 × 40 cm (c.s. 206).

c. *Cellotex*, 1953 circa.
Olio e pietra pomice su cellotex, 17,5 × 55 cm (c.s. 480).

d. *Cellotex*, 1953.
Cellotex, olio e vinavil su cellotex, 12 × 12 cm (c.s. 79).

e. *A 2*, 1953.
Olio, pietra pomice e vinavil su cellotex, 18 × 32 cm (c.s. 199).

f. *Senza titolo*, 1953.
Cellotex, olio, acrilico, bronzina, pietra pomice, segatura e tela su cellotex, 62,5 × 75 cm (c.s. 378).

g. *Composizione A Z*, 1953.
Olio, oro e pietra pomice su cellotex, 19 × 55,3 cm (c.s. 482).

h. *Bianco*, 1958 circa.
Cellotex, stoffa e vinavil su tela, 38,5 × 52 cm (c.s. 202).



a



b



c



d



e



f



g



h

84 (c.s. 1205, 1351-1354, 1357, 1360-1362, 1364-1367, 1980), i *Cellotex* eseguiti tra il 1974 e il 1984 (tra cui c.s. 1149, 1166, 1286). Dello stesso periodo sono, inoltre, *Annottarsi* del 1984-86 (c.s. 1423-1438), i *Neri* esposti a Ravenna in San Vitale nel 1988, il ciclo *Non Ama il Nero* del 1988 (c.s. 1486-1494), i nove *Metamorfotex* del 1991 e infine il ciclo *Il Nero e l'Oro* del 1992-93.

La sequenza di cicli che annovera più di un centinaio di opere di grandi dimensioni è peraltro quanto viene custodito, tutelato ed esposto in permanenza dalla Fondazione che Burri stesso in vita ha creato e avviato in collaborazione con la città natale e con le istituzioni della Regione Umbria.

Poche strutture museali dedicate in Italia all'arte del XX secolo possiedono la forza e l'importanza di queste raccolte sia per qualità artistica che per l'efficacia spaziale. E se la misura aurea degli ambienti quattrocenteschi di Palazzo Albizzini fa da sobria ma nobile cornice alle opere storiche del maestro tifernate, le grandi navate degli Ex Seccatoi del Tabacco a Città di Castello, per le quali Nemo Sarteanesi ha giustamente evocato la verticalità di "reminiscenza gotica", suscitano nella mente altre architetture del territorio umbro, e prima fra tutte quella nobile e sacra della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi. In quel tempio la scansione dei grandi riquadri decorati dagli affreschi di Giotto e degli altri grandi maestri del Due-Trecento sembra aver fornito a Burri la traccia di una modalità narrativa, per cicli appunto, che appare come un elemento distintivo del suo comportamento negli anni della maturità artistica.

In una delle enormi aule degli Ex Seccatoi ho avuto la fortuna di incontrare Burri allorché, in una visita fattagli nel 1980, accompagnato dagli studenti dell'Accademia di Perugia, in quello che era diventato il suo studio per la realizzazione del *Grande Cretto Nero Capodimonte* (c.s. 1971) e poi del ciclo *Il Viaggio* del 1979, lo colsi intento all'opera. Breve ma cordiale, il dialogo si limitò a pochi cenni relativi all'opera cui si stava dedicando, senza tuttavia, com'era sua consuetudine, rivelarne alcunché. Ricordo che dopo l'incontro, mentre Burri si allontanava in quel volume piranesiano per tornare al suo lavoro, mi venne spontaneo associare la sua figura a quelle di Giotto, Piero della Francesca, Luca Signorelli, insomma a quelle degli altri grandi artisti che in quella terra erano stati attivi e avevano lavorato davanti a muri verticali simili a quelli su cui egli si accingeva, ancorché in modo diverso, a compiere i suoi grandi cicli pittorici.

Prima di osservare le qualità che distinguono quelle opere ci si deve soffermare su altri lavori significativi. È il caso di *Sacco C 2* del 1951 circa (c.s. 368), con lacerti e filamenti di sacco sovrapposti tout court su una stesura a olio di un colore rosso saturo che lascia intendere l'opacità del cellotex sottostante; del *Sacco Bianco Nero* databile 1956 (c.s. 369), in cui il tessuto giace sul cellotex ocre in parte privo di pittura e in parte dipinto di bianco e di nero; e, ancora, del grande *Bianco* riferibile al 1955 (c.s. 390) eseguito a olio e sacco su cellotex, conservato alla Albright-Knox Art Gallery di Buffalo. Ma non meno significativi si dimostrano il *Senza titolo* del 1953 (c.s. 354), una piccola opera in pietra pomice, sacco, acrilico e combustione su cellotex, con la vistosa presenza centrale della bruciatura e di concrezioni materiche



¹ C. Brandi, in *Opere di Burri*, catalogo della mostra, Sacro Convento di San Francesco, Assisi, 1975, poi in Id., *Scritti sull'arte contemporanea*, Einaudi, Torino, 1976, vol. I, p. 362 (*Burri ad Assisi*).

² G.C. Argan, *Sora Plastica e frate Cellotex*, in "L'Espresso", Roma, 25 maggio 1975.

³ *Ibidem*.

⁴ M. Fagiolo dell'Arco, *Burri*, in "Il Messaggero", Roma, 7 maggio 1975.

⁵ M. Calvesi, *In Burri la realtà finge la pittura*, in "Corriere della Sera", Milano, 25 maggio 1975.

⁶ *Ibidem*.

Premessa

Nelle declinazioni dell'arte di Burri gli immanenti *Cellotex* dei cicli emergono uno dopo l'altro, negli Ex Seccatoi di Città di Castello, dove il maestro ha voluto che fossero. Il silenzio fa loro da cornice in onde cicliche di timbri, di cromie, di nero su nero. Tanto più significativa è questa mostra *Alberto Burri. Opera al nero*, come recita il titolo.

Smisurata è la letteratura critica che riguarda tali opere, diretta o allusiva, nell'arco di quasi quarant'anni, sebbene la nascita dei *Cellotex* sia di gran lunga antecedente alla loro prima esposizione e, inevitabilmente, ai relativi contributi.

Le "voci" si susseguono in questo vasto arco temporale, accordandosi e rispondendosi come sulle note di un canto polifonico, le letture si moltiplicano, ma l'opera di Burri "svolta" e spazia nei terreni dell'invenzione. Ogni volta le "voci" si riassessano sulle ali del genio. Abbiamo provato a seguirle.

1975-1978. Il *Cellotex* in scena

È il 1975 quando ad Assisi, fra le opere in mostra nel Convento di San Francesco, si staglia il *Grande Cellotex A* databile 1975 (c.s. 1154), di inusitate dimensioni, in una materia che, come le altre usate da Burri, "tutte o povere o comuni, fosse il legno, il ferro, la plastica o, oggi, il cellotex, lambite dal suo fuoco, e non solo metaforicamente, divengono grandiose e solenni come manifestazioni della natura".¹

Solo un accenno al *Cellotex* nell'asciutta presentazione di Cesare Brandi, ma molteplici sono le risonanze fra gli studiosi e nella stampa in generale. Giulio Carlo Argan nota che la pittura del maestro ben si lega al luogo, proprio per la sua intrinseca storicità, individua riscontri con Pietro Lorenzetti e Simone Martini e sottolinea che, come per i due senesi, l'arte di Burri è "opera che si compie. Svela un'ansia di perfezione, una tensione sublimatoria, un continuo prevalere della necessità dell'opera su qualsiasi altra intenzione".² Il "capolavoro" in cellotex, a detta dello studioso, "riassume e risolve nel 'concettuale' tutta l'esperienza dell'informale".³ egli intuisce che la materia diventerà la punta di diamante di una già ben solida lezione di ordine formale.

Maurizio Fagiolo dell'Arco scorge nel dipinto "un enorme punto interrogativo della mostra",⁴ considerato "essenziale" ma "complicato", espressivo del senso di sfida che l'opera di Burri ha sempre portato con sé. Maurizio Calvesi osserva una ricerca spaziale che comincia con Giotto e si conclude con Burri: "la verifica così diretta sul vivo, è stimolante anche se al tempo stesso oggettivizza e fa toccare con mano, come è ovvio, un'incolmiabile distanza di epoche."⁵ È il senso dello spazio a emergere nell'esegesi dello studioso: "così nitido e squadrato, perentorio, rilegato, puro, sapiente. Una densa celebrazione dello spazio che ha per metro, ancora con Burri, l'uomo: questo sguardo che compone a misura e fa tagliare, spartire, chiudere, ridurre gli orizzonti alla propria giustizia di intelligenza e respiro."⁶ Due finora sono le ca-

Burri e l'America

Nell'articolo di Kirsten Swenson, *(Re)Discovering Burri*, pubblicato in "Art in America" nel dicembre 2010, è recensita la mostra di Santa Monica con una ricchezza di contributi critici relativi all'opera burriana e al rapporto del pittore con gli Stati Uniti. L'autore evidenzia la presenza di Burri in mostre personali e collettive in America, tra cui la celeberrima *Younger European Painters* del 1953-54, itinerante in undici città; analizza l'esposizione di Santa Monica, nella quale sono esposte opere realizzate a Los Angeles, città dove l'artista soggiornava per circa sei mesi all'anno dal 1963 al 1991.

Complessa è la relazione di Burri con l'America e ricca di aspetti, dal riconoscimento tributato alla sua opera prima che in Italia, all'influenza esercitata sugli artisti statunitensi, alle mostre personali a lui dedicate fin dai primissimi anni Cinquanta in importanti gallerie private e in prestigiosi spazi pubblici, o alla sua presenza in rassegne collettive di enorme

rilevanza, fino alla molteplicità di testi critici inerenti la sua pittura, a cominciare dalla monografia di Sweeney del 1955. Significativo del rapporto di Burri con gli Stati Uniti è anche il dato biografico, soggiornando il pittore per lunghi periodi a Los Angeles e amando gli immensi paesaggi desertici del Sud-ovest che spesso visitava. Nel 2010 il Museum of Art di

Santa Monica in California dedica all'artista la personale *Combustione: Alberto Burri and America*, curata da L. Melandri e M. Duncan, con opere provenienti da collezioni statunitensi e altre direttamente concesse dalla Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri di Città di Castello, a riprova dell'interesse sempre vivo per l'opera del maestro.



(RE)DISCOVERING BURRI

The evocative work of the Italian artist Alberto Burri, once an influential figure on the postwar art scene in America, receives renewed attention.

BY KIRSTEN SWENSON

MANY AMERICAN ARTISTS of the 1950s and '60s were quite familiar with the work of Alberto Burri. The Italian abstractionist (1915-1998) rose to prominence just as young artists in the U.S. were searching for alternatives to Abstract Expressionism. Burri was featured in many seminal exhibitions of the day, including the Guggenheim's "Younger European Painters," which traveled to 11 venues across the U.S. between 1952 and 1956, and the Museum of Modern Art's 1961 exhibition "Art of Assemblage." Regular solo shows in New York at Martha Jackson and Stable galleries and a steady presence in such international exhibitions as the Carnegie International, Venice Biennale and Documenta brought Burri widespread acclaim.

Adhering to the modernist tradition, Burri emphasized the flatness of the picture plane, but he also radically challenged it, attaching to its support such diverse materials as burlap sacks, clothing, wood, sheet metal and plastic. Sometimes the assembled materials were torched in order to explore the expressive qualities of molten plastic, charred wood and singed fiber. For American audiences, Burri's organization of distressed materials into eloquent, Cubist-inflected formal statements—with the occasional contrasting flourish of gold leaf or bright pigment—seemed to capture the pain and privation of Italy's postwar condition while also evoking the country's sacred art traditions.

Despite his prominence in the postwar art world, Burri's influence in the U.S. has been little explored and largely forgotten. "Combustione: Alberto Burri and America" at the Santa Monica Museum of Art offers a focused yet comprehensive survey of Burri's explorations in abstraction and materiality. Curators Lisa Melandri and Michael Duncan (a regular A.A. contributor) have chosen 35 works from 1951 to '93 that emphasize the impact of American culture on Burri, and the give-and-take between his work and that of American artists. All the pieces on view were shown in major exhibitions in U.S. museums, belong to important American collections or were made while Burri was in the U.S. Though Burri was married to the American choreographer Mims Craig and lived in Los Angeles for half of every year from 1963 to 1991, he largely skirted the U.S. art world during those decades. Much of his later output was destined for exhibitions or

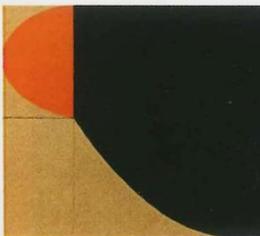
ON OFF IN AMERICA (ILLUSTRATED)

COMBUSTIONE: ALBERTO BURRI AND AMERICA 127

Swenson, in *(Re)Discovering Burri*, rileva inoltre la posizione volutamente distaccata dell'artista nei confronti del mondo dell'arte di Los Angeles e americano in generale, mentre evidenzia le influenze della sua opera su quella di Rauschenberg. L'autore si sofferma sulle varie stagioni creative di Burri analizzando le opere in mostra, tra cui i *Cellotex* e i *Mixoblack*, caratterizzate dalla purezza dei rapporti formali. Questa qualità, la relazione tra forma e spazio, appartiene – secondo Swenson – a tutta l'opera del maestro, dal principio alla fine della sua attività pittorica. La recensione è riccamente illustrata. In apertura dell'articolo grande risalto è dato a *Mold*, 1951 (*Muffa*, 1951 circa, c.s. 96), oggi all'Art Institute di Chicago. La disamina continua, qui a fianco, corredata dalle riproduzioni, in alto da sinistra, di *Cellotex LA 86*, 1986 (*Cellotex L.A. 86*, 1986 circa, c.s. 1414), conservato al Solomon R. Guggenheim Museum di New York, *SZ 1*, 1949 (c.s. 48), *Bianco Plastica L.A. 4*, 1965 (c.s. 815). Nelle ultime due pagine, tre opere della serie *Mixoblack*, 1990, e *Bianco Cretto C 1*, 1973 (c.s. 1035).

SOME "COMBUSTION" SUGGEST BODILY REFERENCES, AS WITH THE CHARRED AND MELTED PLASTIC SHEETS AT WHITE ACRYLIC IN BIANCO PLASTICA L.A. 4.

private collections in Italy and has seldom been seen in the U.S. In 2007-08, Mitchell-Jones & Nash mounted the first New York show of Burri's work in 71 years; a selection from CIA's estate. The current exhibition represents the first American museum overview of Burri's career since the early 1980s. Burri's biography made him a particularly intriguing and complex figure for American audiences of the 1950s. He received no formal artistic training, but studied medicine and served as a medic in the Italian Fascist army during World War II. After his regiment was captured by American forces in North Africa in 1943, Burri was sent



louis and metal strips, cloth and electric lights.¹ Burri's embrace of abstraction was also perhaps encouraged by his exposure to Abstract Expressionism through American artists who were living in Rome, as well as to Art Informel pioneers Jean Dubuffet and Jean Fautrier, whose work he encountered in Paris in 1948. Dubuffet's fascination with outsider art and his use of unorthodox materials such as glass and sand were particularly significant for Burri.

"COMBUSTION" IS ORGANIZED chronologically, emphasizing the evolution of Burri's abstraction over four decades and showcasing his tendency to explore materials and themes for years at a stretch. The first work viewers encountered, *Mold (Muffa)* from 1951, is an isolated example of Burri's Dubuffet-inspired use of punice, both scorched on the surface and embedded in the paint (pink, red and black in this case), to emulate the appearance of organic decay. A defiantly crude composition, *Mold* evokes the unmediated compositions of Surrealist automatism, and is less ordered than Burri's "Sacchi," his major series of the late 1940s and '50s. The "Sacchi" made from swatches of newspaper sacks pasted and stitched into abstract arrangements, and sometimes stashed or dulced with oil or enamel paints, or touched with gold leaf, were Burri's breakthrough. Several variations are presented here, including *Composition (1953)*, with its poignant pairing of "mended" Burris and flashes of gold and blood-red paint, suggesting suffering and perseverance.

Left, *Cellotex LA 86*, 1986, acrylic on fiberboard, 50 by 35 1/2 inches. Fondazione Palazzo Albrizzi, Collezione Burri, Guggenheim Museum, New York.
Opposite, *Bianco Plastica L.A. 4*, 1965, plastic, acrylic, vinyl and construction on fiberboard, 20 by 25 1/2 inches. Fondazione Palazzo Albrizzi, Collezione Burri, Città di Castro, Italy.
Below, *SZ 1*, 1949, oil and burlap on canvas, 19 1/2 by 22 1/2 inches. Fondazione Palazzo Albrizzi, Collezione Burri.

with other Italian soldiers to a POW camp in Hereford, Tex., where he took up painting. A career field began in 1946, a Italy-headed landscape depicting a barbed wire fence, a lone barrack and a train in the distance, was among the few works that Burri transported back to Italy upon his release in 1945. As Melandri notes in her catalogue essay, he "would later place this work as the first entry in his catalogue raisonné—making it the starting point for his career."² Soon after his return to Italy, Burri renounced medicine to pursue a career as an artist; in the words of a childhood friend, Burri, "seduced by humanity, had decided that men no longer merited his healing."³ His professional debut was in July 1947 at the Galleria La Margherita in Rome, where he exhibited thickly painted still lifes and landscapes, including *Trees*. But Burri soon pursued imagery and began to experiment with a range of surfaces and mediums, reflecting ideas circulating among other Roman avant-gardists, such as Enrico Prampolini, whose re-examination of the Futurist concept of polimatierismo (polymaterialism) urged artists to embrace non-art materials, including cel-



Some of the sacks Burri chose for the series had been used to ship staples, such as grain, to Italy under the Marshall Plan. Occasionally, text and graphics from those sacks appear in the "Sacchi" (though no examples are included in "Combustion"), as with the first of the series, *SZ 1* (1949), in which the stars and stripes of the American flag are collaged with fragments of the Italian translation of the labeling. "For European Recovery supplied by the United States of America." To an American viewer-ship invented in the Italian reconstruction—compelled by Italy's postwar hardships and images of bombed-out monuments—the appeal of the "Sacchi" was particularly strong. The year 1953 was critical for Burri's engagement with the American art world. His first U.S. exhibition opened at Chicago's Franklin D. Murphy, around the same time that James Johnson Sweeney, director of the Guggenheim Museum in New York, first saw the "Sacchi" in Burri's Rome studio. Sweeney would become Burri's most influential champion; he included the artist in "Younger European Painters"

that year and in several other high-profile exhibitions in the late 1950s. Sweeney also authored a monograph on Burri published by Obelisk Gallery, Rome, 1959, in which he interpreted Burri's abstractions as a metaphor for the artist as healer, literalized through allusion to Burri's medical background. But out of a wound beauty is born... For Burri transmuter rubbish into a metaphor for human bleeding flesh... He is an artist with a scalpel—the surgeon conscious of what let within the flesh of his compositions and moved to the point that he can make the observer also sensitive to it... The picture is living flesh, the artist, the surgeon." As Melandri observes in her catalogue essay, Sweeney's reading is typical of numerous accounts of Burri's work by American critics and artists, and such paths was key to Burri's reception in America in the 1950s. Burri himself denied any direct association with wounds or the postwar condition, insisting on purely formal, material-based concerns. The evocative power of the work prevailed, however, and similar narratives accompanied Burri's success in the U.S. through the early 1960s.

Shortly after the Franklin show, Robert Rauschenberg and Cy Twombly, who knew of Burri's work, visited his studio in Rome, where they saw three large "Sacchi" compositions. The next day, as a token of admiration, Rauschenberg gave Burri one of his small "personal fetish" sculptures. In Duncan's account, Burri was unimpressed; he had not heard of either young artist (Burri was only about a decade older, but at that point more established than Rauschenberg or Twombly), and later distastefully noted Rauschenberg's presentation to him of "a little box with some sand and a dead fly."⁴ Scholars and critics have speculated on the impact of Burri's "Sacchi" on Rauschenberg, who experimented with radically different approaches to art-making upon returning to New York later in 1952. Many of Rauschenberg's early Combines, such as *Charcoal and Concrete* (both 1954) involved collaging torn fabric, paper, wood, metal and other materials onto a flat wall-mounted support, recalling Burri's augmentation of the painting surface with unconventional materials. The wild success of Rauschenberg and Jasper Johns in the late 1950s and 1960s would rank Burri a debt to him was never fully acknowledged and, as he asserted in reference to Johns, it was Burri who first used the American flag in an artwork.⁵ There are other instances that suggest Burri's importance for young American artists in the 1950s. Leo Bontecuo, for example, encountered Burri's work while in Rome on a Fulbright Fellowship in 1957-58. When she returned to New York, she began incorporating distressed canvas bags from the laundry dispensers from her East Village apartment, suturing together a patchwork that was stretched over metal armatures to create reliefs. As Robert Storr has observed, "Given Burri's visibility and reputation in New York while Bontecuo was still at the Art Students League (1952-55), as well as his status in Italy while she was there, it would be pointless to ignore the comparison."⁶

aged or destroyed materials within formally pleasing compositions remained central to his practice. Burri began using fire regularly in the 1950s to create dramatically melted or charred surfaces in compositions called "Combustion"; a broad sampling of which are on view in Santa Monica. As with the "Sacchi," Burri fully explored the formal and material potential of the "Combustion," which allowed him to explore powerful evocations of destruction and even burnt flesh. *Nero Plastica L.A. 1* (1963), a shimmering and flaking surface of fire-revived black plastic pasted onto a white abstraction almost 7 feet wide. Other pieces are intimate in scale and suggest bodily references, as with the figure-ground relationships created by charred and melted plastic sheets atop white acrylic paint in *Combustion L.A.* and *Bianco Plastica L.A. 4*, both from 1965. (As indicated by "L.A." in their titles, many of the "Combustion" were executed in Los Angeles, though all are on loan from Italian collections.)

In the 1970s, Burri produced an expansive series of "Cretti"—compositions of deeply cracked surfaces generated by allowing thick pastes of black or white acrylic and glue to dry in the sun. The series was also realized on a grand scale for Burri's major public commission in America, *Grande Cretto Nero Los Angeles* (1977), a 10-by-50-foot wall in the Franklin D. Murphy Sculpture Garden on the campus of UCLA, a few miles east of the Santa Monica museum. A 3-by-9-foot study for the work is included in the exhibition; it is on loan from the Fondazione Palazzo Albrizzi, established by Burri in 1978 in his hometown of Città di Castro to house a permanent display of his work.

A selection of acrylic paintings on fiberboard made between 1979 and 1986 is notable for Burri's embrace of a sleekly minimalist style and for the absence of the distressed materials so prevalent in his oeuvre. Carved shallow depressions define expansive semicircles in the surface of fiberboard panels, recalling the simple geometry of Ellsworth Kelly canvases. Several panels are painted in uniform black with areas built up and textured using Vitreous, a synthetic resin. Ten sooty, velvety black prints from 1980—the only print series of Burri's career and the latest works in the



exhibition—are similarly pared-down, elegant black-on-black compositions. Each print is an intensive, absorbing brick ledge that invites quiet contemplation, much like an Ad Reinhardt or Mark Rothko painting. Though Burri's work from the late 1970s until 1990 shares the visual vocabularies of Color Field painting, Hard-Edge abstraction and Minimalism—the acrylic paintings from the 1980s even hint at the influence of Los Angeles Fresh Flesh—his work was never exhibited in those contexts, continuing instead to appear shows informed by postwar European aesthetic attitudes.

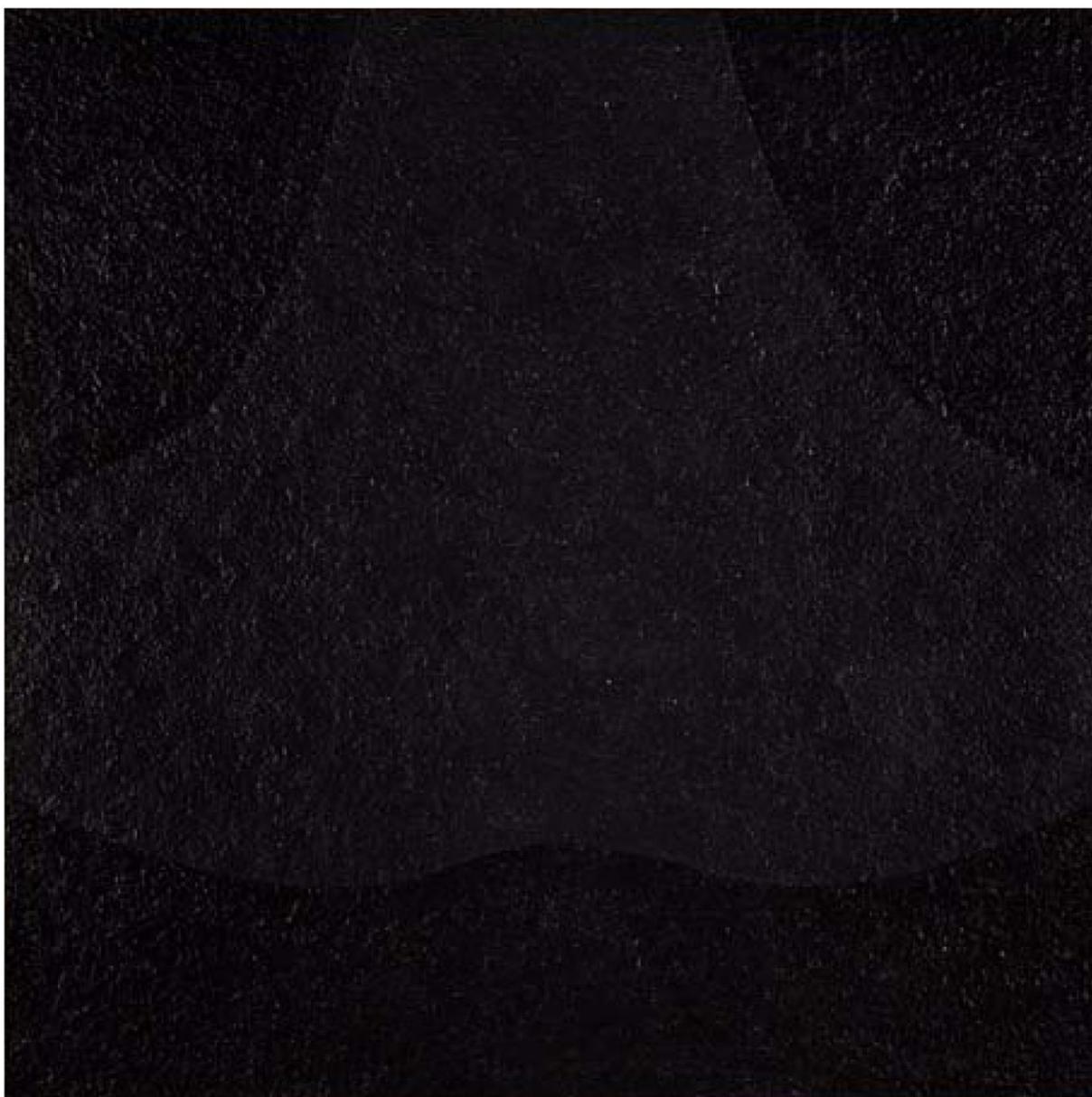
In a 1984 interview a year before his death, Burri asserted a simple reading of his life's work: "Form and Space; Form and Space! The end. There is nothing else."⁷ This romantic insistence on the purity of formal concerns, apart from any socio-historical context was Burri's steadfast position throughout his career. The fresh look of Burri offered by "Combustion" helps to clarify his aesthetic evolution and his place in the U.S. art world, though he remains an elusive figure. And one suspects that this is exactly what Burri would have wanted.

BY THE MID-1990S, the narrative of postwar destruction and healing that had motivated much of the American critical response to Burri was no longer timely. The rise of Pop, Minimalism and Conceptual art meant fewer exhibition opportunities for Burri in the U.S., even as he continued to be enthusiastically embraced by Italian curators, critics and collectors. The seductive presentation of dam-

KIRSTEN SWENSON teaches art history, criticism and theory at the University of Nevada, Las Vegas.

7. *Monotex n. 11*, 1986.

Acrilico e vinavil su cellotex applicato su lexan, 125 × 125 cm.



8. *Monotex n. 14*, 1986.

Acrilico e vinavil su cellotex applicato su lexan, 125 × 125 cm.





Alberto Burri: la vita, il percorso artistico e critico

“Le parole non significano niente per me; esse parlano intorno alla pittura. Ciò che io voglio esprimere appare nella pittura.” Questa affermazione di Alberto Burri appare, in inglese, in un articolo di Milton Gendel sulla rivista statunitense “Art News” nel 1954¹ e ben riassume la posizione dell’artista riguardo al parlare della sua arte. Burri è stato parco di parole per tutta la vita: oltre a questa, un’altra dichiarazione è rilasciata da lui per una mostra a New York² nel 1955 e due conversazioni sono pubblicate postume, una³ del 1956 e un’altra⁴ registrata pochi mesi prima della sua scomparsa, avvenuta nel febbraio 1995; Burri inoltre sottoscrive alcune dichiarazioni artistiche, e qualche rara frase o affermazione a lui addebitata⁵ compare in ricostruzioni biografiche, in testi critici e in articoli su riviste, specializzate e non. Nient’altro.

Questo testo ripercorre cronologicamente la vicenda umana di Alberto Burri con l’intento di fornire un panorama dei fatti della sua vita, delle principali mostre personali e collettive e di alcune letture critiche della sua opera, considerate in rapporto ai differenti contesti, sia italiani che internazionali, all’interno dei quali l’artista è vissuto e ha operato. La sua opera, vasta e articolata in momenti specifici e cicli, copre oltre cinquant’anni nei quali Burri ha letteralmente precorso i tempi e cambiato le sorti dell’arte italiana e mondiale, spesso fieramente isolato e lontano da mode e movimenti facilmente etichettabili.

Ai suoi esordi Burri è amato dai poeti, segnalato da critici e curatori stranieri, prima quasi ignorato e poi cautamente osservato dalla critica accademica italiana, fino a essere universalmente applaudito per la sua grandezza e riconosciuto quale autentico maestro dalle generazioni successive, anche se da lui mai molto amate. Particolare considerazione è riservata, nel testo, alle relazioni tra l’opera di Burri e le parallele esperienze di altri artisti o movimenti: l’informale internazionale, la situazione artistica romana del dopoguerra e oltre, la pittura statunitense, i rapporti con Afro, Tàpies, Fontana e Beuys e con le nuove generazioni artistiche italiane degli anni Cinquanta e Sessanta. Per la partecipazione alle numerose Biennali di Venezia, per l’analisi della fortuna critica del ciclo dei *Cellotex* e per la complessiva lettura critica dei vari cicli di opere si rimanda ai saggi di Laura Lorenzoni, Rita Olivieri, Bruno Corà e Vittorio Rubiu presenti in questo volume. Per le mostre e le opere si fa riferimento, per quanto possibile, al Catalogo sistematico⁶ del 1990 e ai materiali d’archivio della Fondazione Palazzo Albizzini.

La complessa, ma lineare, avventura artistica di Burri dimostra, ancora una volta, che le influenze o le filiazioni artistiche sono sempre difficili da assegnare, ed è con il pensiero dell’arte, nella sua poliedricità, che vanno fatti i raffronti. Molte letture critiche lo hanno relazionato ad altri artisti a lui precedenti o contemporanei, lo hanno vi-

sto come precursore di movimenti successivi, ne hanno fatto varie e differenti analisi che nel tempo hanno sempre più riconosciuto la sua classicità e il suo imprescindibile legame con la grande storia artistica rinascimentale: indubbiamente a lui e alla sua pittura va riconosciuta l’apertura di “prime vie” verso vette in alcuni casi non più raggiunte.

Città di Castello, l’Africa, l’America e ritorno

Alberto Burri nasce a Città di Castello, nell’alta Valle del Tevere, in provincia di Perugia, il 12 marzo 1915. Il luogo di nascita e la terra che lo circonda hanno grande importanza per Burri, che vi resta legato per tutta la vita, tornandovi sempre, soggiornandovi a lungo e desiderando in quel luogo l’apertura del museo della sua opera e la sede della Fondazione che oggi ne cura e gestisce il patrimonio e la memoria. Città di Castello è posta in un crocevia territoriale e culturale importante: soglia tra il nord padano e il centro verso la capitale, contigua ai territori aretini e del Montefeltro, ospita artisti durante tutto il Rinascimento, conservando pregevoli testimonianze di Signorelli, dei Della Robbia e di Raffaello; Piero della Francesca nasce e opera nella vicinissima Borgo Sansepolcro.

La madre, Carolina Torreggiani, è maestra elementare e il padre, Pietro, commerciante vinicolo originario di Foiano della Chiana. Burri trascorre l’infanzia e l’adolescenza in Umbria, frequenta le scuole superiori prima ad Arezzo, poi a Città di Castello, conseguendo la licenza classica al Liceo Mariotti di Perugia, senza grandi meriti se non un’ottima votazione in greco. Fin da giovanissimo coltiva la passione per il disegno, tanto che viene indirizzato al geometra Ottaviani per lezioni che però si rivelano, per lui adolescente insofferente, troppo accademiche. Le testimonianze degli amici di allora lo descrivono come un ragazzo schivo ma passionale nei numerosi amori; l’influenza della madre lo induce a farsi una certa cultura e la seppur modesta condizione piccolo-borghese della famiglia gli permette di leggere moltissimo, dalla grande letteratura ai fumetti, di seguire il cinema e di possedere una macchina fotografica che usa spesso nelle scorribande giovanili sul territorio tra l’Umbria e la Toscana. Gioca a calcio e impara a tirare di fucile: la lettura, la fotografia, il calcio e la caccia saranno le grandi passioni che coltiverà sempre, fino agli ultimi anni. Forse incoraggiato dallo zio medico, nel 1934 si iscrive alla Facoltà di Medicina dell’Università degli Studi di Perugia, seguito, in questo, anche dal fratello Vittorio, di un anno più giovane.

Nell’estate del 1935 Burri, insieme a un cospicuo numero di coetanei umbri, fa domanda di arruolamento e ai primi di novembre, assegnato alla 104^a Legione Camicie Nere, parte da Napoli per l’Etiopia dove combatte per un anno, rientrando in Italia nell’ottobre 1936.⁷

Galleria La Bussola di Torino. Le opere, che vanno dal 1952 al 1957, comprendono *Grande Sacco* databile 1952 (c.s. 114), *Tutto Nero* del 1956 (c.s. 521) e numerose *Combustioni* del 1957. La presentazione in catalogo è di Francesco Arcangeli, che aveva mutato il suo atteggiamento verso il lavoro di Burri già nella recensione¹³⁶ alla Quadriennale romana del 1955 e scrivendone su "Paragone" nel gennaio 1957: "Si è inserito, a nostro avviso, con personale e utile violenza in una pratica (che era quella, in pieno vicolo cieco, dell'astrattismo razionale) di spazi tonali o non tonali astrattamente anche se intelligentemente accostati (fossero d'un Poliakoff, o d'un Prampolini, o, in certo senso, anche d'un de Staël) il nostro Burri. Si potrà ridere o scandalizzarsi fin che si vuole per il suo modo di realizzare. Ma i suoi stracci, e perfino la sua inserzione (ammettiamolo pure, iperbolica e sospettabile) d'una chiusura-lampo entro le sue dense e nere superfici, non sono che un nuovo apparire della tecnica del collage, ora però con tutt'altro significato."¹³⁷

Il testo per Bologna è ricco di partecipazione emotiva e contiene una doppia lettura, formale e storica, del lavoro di Burri. Arcangeli tiene a distinguerlo dagli artisti delle avanguardie, soprattutto da Braque e Picasso, o dallo "stravagante tedesco" Schwitters, per l'uso del collage: "Per Burri non si tratta di incollare dipingendo, o di evadere o riconfermare la pittura giocando; si tratta, prima, d'intendere la frusta bellezza della superficie d'un sacco, o il cupo brillare dei legni, o il rigido e opaco splendore d'una lamiera; e poi, cucendo sottilmente, calcolatamente bruciando e tingendo, e soprattutto alternando gli spazi di materia con gli spazi di pittura, dialettizzando i neri neutri d'un fondo con i neri brutalmente viventi e infetti di cenci e residui d'abbigliamento, dare a tutto questo una nuova e diversa vita; sottolinearne una cupa e vivente sostanza, o una incredibile possibilità di grazia."¹³⁸ Distingue anche l'operato di Burri da quello di Fautrier, Dubuffet o Morlotti poiché, citando Sweeney, ne riconosce il vasto e semplice ordinamento della composizione. E aggiunge: "È allora che nell'opera di Burri, al di là delle suggestioni del moderno astrattismo nazionale, riaffiora con violenza un volto anticamente, quasi ciecamente, italiano. Ancor sembra tornar viva l'Umbria remota delle stimate e dei sudari, delle veroniche e dei ruvidi e raffinati paliotti popolari."¹³⁹

Tra i contributi critici pubblicati in questo periodo va ricordata, nel 1957, l'uscita in Francia di un altro importante articolo di Pierre de Mandiargues sul lavoro di Burri.¹⁴⁰

Oltre che nelle mostre personali il lavoro dell'artista umbro è presente a Roma, nel 1957 in tre particolari collettive, differenti per taglio critico, nelle quali viene operato un serrato confronto ravvicinato della sua opera con quella di artisti riconducibili a un me-

desimo ambito informale. La prima, *Opere recenti di Afro, Burri e Scialoja*, si inaugura a febbraio alla Galleria La Tartaruga; la seconda, *Afro, Burri, Birolli*, presentata da Giovanni Carandente, in aprile alla Galleria Lo Zodiaco; la terza, *Alberto Burri, Ennio Morlotti, Emilio Vedova*, a novembre alla Galleria La Salita, con la presentazione di Enrico Crispolti che in catalogo, vedendo Burri ignorato nel recente volume di Guido Ballo sull'arte italiana, reclama una "maggiore attenzione e considerazione"¹⁴¹ da parte della critica. Al di là di sottolineature, parallelismi, distanze o convergenze, queste mostre mettono in luce come Burri si collochi all'interno di un panorama italiano di punta e come le sue opere siano le più protese verso il rinnovamento del linguaggio pittorico con mezzi nuovi ma con disciplina antica. Evidenziano anche come, nel panorama informale italiano e internazionale, Burri abbia percorso una strada innovativa autonoma che lo ha condotto alla "solitudine del pioniere".¹⁴² Le mostre di quest'anno registrano infine un mutato atteggiamento della critica più storica nei suoi confronti, risultato che proviene dalla costanza qualitativa del suo lavoro nel tempo oltre che dalla presenza della monografia di Sweeney e dal cambiamento di opinione di voci sempre più autorevoli.

La mostra inaugurale nel 1957 della Rome-New York Art Foundation sull'Isola Tiberina è un evento culturale e mondano che genera scalpore non solo per la presenza di un grande numero di artisti internazionali, ma per la non convenzionalità dell'operazione mercantile. Burri vi partecipa con *Rosso Combustione Plastica* del 1957 circa (c.s. 491), riprodotto in bianco e nero nel catalogo. I testi che accompagnano l'evento sono di Tapié, Read e Venturi il quale a sua volta, non più completamente ostile a Burri, lo presenta alla mostra *Painting in Post-War Italy 1945-1957* alla Casa Italiana della Columbia University di New York con Afro, Scialoja e Morandi. Ma nell'introduzione in catalogo Venturi si limita ancora a definire Burri "a vigorous personality if there ever was one, uses textile substances to multiply the reflections of his own dark color and to suggest a new world of mystery".¹⁴³

Pittsburgh e le mostre internazionali

Il successo dell'opera di Burri è ormai consolidato a livello internazionale. Sweeney è sempre il suo principale promotore, tanto che lo presenta nella vasta mostra personale *Paintings by Alberto Burri* per la fine del 1957 al Carnegie Institute di Pittsburgh, trasferita poi a Chicago, Buffalo e San Francisco. In catalogo Sweeney riprende i temi sviluppati nella monografia del 1955, sottolineando la sensualità del suo modo di operare con il collage: "Anche Burri si esprime col

Pittsburgh International
1955-1970

Il rapporto tra Burri e gli Stati Uniti si consolida negli anni Cinquanta anche attraverso la partecipazione a importanti rassegne tra le quali spicca l'*International Exhibition of Contemporary Painting* al Carnegie Institute di Pittsburgh, in Pennsylvania.

Burri partecipa a tutte le edizioni dal 1955, quando la cadenza da annuale diventa triennale, fino all'ultima rassegna tenuta nel 1970. In quella del 1958 viene assegnato il terzo premio a una sua grande opera, da allora nella collezione del museo.

La prestigiosa e antica manifestazione, iniziata nel 1896, un anno dopo la I Biennale di Venezia, è una vetrina eccellente dell'arte contemporanea nella costa occidentale americana, un appuntamento per il miglior collezionismo e per i galleristi più importanti.

a. Ottobre 1955: Burri esordisce all'*International Exhibition of Contemporary Painting* al Carnegie Institute di Pittsburgh, diretto da Gordon Bailey Washburn, con *Red and Rags, no. 1, 1955* (*Bianco*, databile 1952, c.s. 224). In giuria, Afro, autore della copertina del catalogo, e G. David Thompson.

b. G. David Thompson, a destra, alla mostra dei capolavori della sua collezione al Kunstmuseum di Düsseldorf nel 1960 con il gallerista Ernst Beyeler. (Per cortesia della Fondation Beyeler, Riehen/Basel.)

c. Catalogo dell'edizione 1958: Burri vince il terzo premio con *Grande Legno 2, 1958* (1958 circa, c.s. 592).

d. Da "Life", New York, 25 maggio 1959: la sala con l'opera di Burri premiata; con *Villa Fleurent, 1958*, sulla sinistra, Afro vince il secondo premio. (Per cortesia della Fondazione Afro, Roma.)

e. "L'Œil", n. 49, Parigi, gennaio 1959: la recensione di Washburn con i primi tre lavori classificati per la sezione "Painting". Al centro, l'opera di Antoni Tàpies del 1958 che vince il First Prize. (Per cortesia della Fondazione Afro, Roma.)

f. Il catalogo dell'edizione 1961: Burri invia *Grande Ferro C 61, 1961* (*Grande Ferro*, c.s. 655).

g. Di Gustave von Groschwitz, nuovo direttore del museo, è il testo in catalogo dell'edizione 1964. Burri espone *Grande Rosso P, 1964*.

h. Nel 1967 Burri presenta *Grande Bianco Plastica, 1967* (c.s. 852), esposto tra il 1971 e il 1972 nelle mostre museali a Torino e a Parigi.

i. L'ultima partecipazione è dell'ottobre 1970. Nel catalogo, *Bianco Plastica P, 1970* (c.s. 796), uno dei tre lavori presentati.

