



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

In Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Indirizzo Contemporaneo LM-89

Tesi di Laurea

# **Il restauro delle opere di Alberto Burri.**

Analisi degli interventi conservativi, studio dei materiali e  
delle tecniche dell'artista.

**Relatrice:**

Stefania Portinari

**Correlatrice:**

Stefania Ventra

**Candidata:**

Giulia Ponti  
Matricola 890742

**Anno Accademico:**

2022 / 2023

## **Indice:**

### **Introduzione**

### **Capitolo 1 – Alberto Burri e l'arte informale in Italia e in Europa**

#### Contesto storico-artistico

1. Caratteristiche, materiali e tecniche usate dagli artisti italiani ed europei dell'informale: similitudini e differenze

#### Burri e l'informale

2. Evoluzione stilistica e formale delle sue opere: modalità di lavoro e trattamento del materiale
3. Similitudini e differenze con altri artisti dell'informale: Burri vs Fontana

### **Capitolo 2 – La Conservazione dell'arte contemporanea: come restaurare l'arte informale**

1. Dibattiti, considerazioni, riflessioni e finalità del restauro in ambito contemporaneo
2. Problematiche della conservazione dell'arte informale: approcci e modalità di intervento
3. Esempi di restauri di opere appartenenti all'informale: confronto tra Italia e Stati Uniti

### **Capitolo 3 – Il Restauro nelle opere di Alberto Burri**

1. Analisi dei materiali adottati e delle tecniche esecutive
2. Il Progetto Burri condotto dall'Istituto Centrale di Restauro: caratteristiche, finalità e obiettivi
3. Caso di studio di *Tutto Nero*, (1956) e *Bianco e Nero*, (1971): osservazioni e risultati ottenuti
4. Gli interventi di restauro sulle opere conservate presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna (GNAM), Roma
5. Per un'adeguata prevenzione delle opere di Burri
6. Fruizione delle opere di Burri: modalità di allestimento, illuminazione e scelte espositive presso la Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello

### **Conclusioni**

### **Tavole**

### **Bibliografia**

### **Ringraziamenti**

## Introduzione:

L'oggetto di studio di questa tesi è l'analisi degli interventi di restauro effettuati sulle opere di Alberto Burri, con l'obiettivo di esaminare le principali problematiche conservative inerenti alla sua produzione artistica, in relazione ai materiali e alle tecniche esecutive da lui adottate.

La parte iniziale della ricerca esamina il contesto storico e la corrente artistica dell'informale, con l'obiettivo di individuarne le principali caratteristiche. Attraverso un confronto tra i principali artisti italiani ed europei, la ricerca evidenzia la varietà dei loro linguaggi artistici, soffermandosi sui materiali e le tecniche innovative che contraddistinguono questo periodo.

A seguito, la tesi presenta la figura di Alberto Burri fornendone le principali informazioni biografiche ed esaminando lo sviluppo della sua produzione artistica. Successivamente lo studio indaga come l'artista si pone all'interno della corrente dell'informale e come si relaziona ad essa, seguendo l'evoluzione tecnica e stilistica del suo linguaggio. Ulteriormente, la ricerca enuclea le principali similitudini e differenze che contraddistinguono le sue opere da quelle degli artisti informali a lui coevi. A tal proposito, la ricerca propone un confronto specifico con Lucio Fontana per evidenziare l'unicità e l'originalità del linguaggio artistico di Burri.

La seconda parte della tesi indaga le modalità con cui la disciplina del restauro può intervenire sulle opere di arte informale e di come può garantire la loro sopravvivenza nel tempo. La tematica viene inserita all'interno di un quadro più ampio, ovvero quello relativo alla conservazione dell'arte contemporanea. Ripercorrendo i principali momenti di riflessione relativi a questa tematica, la ricerca evidenzia la complessità della questione, dimostrando la moltitudine di approcci restaurativi e scuole di pensiero esistenti. A tal proposito, lo studio mette in luce le differenze tra le modalità operative di conservazione adottate in Italia e quelle seguite negli Stati Uniti.

L'ultimo capitolo della ricerca si focalizza su alcuni interventi di restauro effettuati sulle opere di Alberto Burri. Attraverso una classificazione delle sue opere in base al tipo di supporto, la tesi enuclea i principali pigmenti, leganti e tecniche usati dall'artista, con l'obiettivo di sottolineare la complessità materica che contraddistingue i suoi manufatti ed evidenziarne i fenomeni di degrado più comuni. Successivamente, lo studio analizza i restauri effettuati dall'Istituto Centrale per il Restauro (ICR) di Roma su due opere dell'artista: *Tutto Nero* (1956) e *Bianco e Nero* (1971). Questi due manufatti sono stati scelti come casi esemplari di una campagna conservativa più ampia nota come *Progetto Burri*. L'analisi di questi specifici interventi ha permesso di comprendere a fondo il *modus operandi* dell'artista, portando alla luce importanti dati tecnici e scientifici relativi ai materiali, le tecniche e le forme di degrado esistenti.

Successivamente, la ricerca analizza ulteriori restauri eseguiti sulle opere di Alberto Burri conservate presso il Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma (GNAM). Gli interventi sono stati effettuati su ampia categoria di manufatti, realizzati con materiali e supporti diversi, appartenenti a varie fasi della carriera dell'artista. Questo ha permesso alla ricerca di identificare i fenomeni di degrado più ricorrenti nella produzione artistica di Burri, ma anche di individuare le principali problematiche di restauro relative alla conservazione delle sue opere. La presenza di queste all'interno di un'unica sede museale ha permesso inoltre di individuare le diverse modalità operative adottate dai restauratori del laboratorio, in base al decadimento specifico di ciascun manufatto. Sulla base dei fenomeni di degenerazione che interessano la maggior parte delle opere di Burri, la tesi ipotizza delle strategie di prevenzione e manutenzione potenzialmente efficaci al fine di garantirne una corretta conservazione nel tempo. Lo studio suggerisce quindi azioni mirate, nonché revisioni periodiche e continuative per controllare lo stato evolutivo dell'opera e contenere, quando possibile, i potenziali fattori di rischio esterni che possono minacciare la vita del manufatto. Nell'ambito di una ormai consolidata valutazione nei confronti della cosiddetta conservazione programmata, la ricerca sottolinea l'importanza di queste operazioni le quali, se effettuate con regolarità, permetterebbero un netto rallentamento del degrado delle opere, in questo caso di Burri. A tal proposito la tesi si conclude con un approfondimento inerente le scelte espositive adottate dalla Fondazione Burri nelle due sedi museali di Palazzo Albizzini e degli Ex Seccatoi del Tabacco a Città di Castello. In entrambe, le modalità di allestimento non solo riflettono la concezione espositiva voluta dall'artista, ma tengono conto anche della conservazione delle opere del maestro umbro, in funzione della complessità materica e tecnica che le contraddistingue. A Palazzo Albizzini, per esempio, l'illuminazione naturale che attraversa le sale è stata opportunamente filtrata per proteggere le opere qui esposte tra cui *Sacchi*, *Catrami*, *Gobbi* e *Muffe*, i cui materiali sono facilmente deperibili se esposti a una fonte di luce diretta. Allo stesso modo, gli Ex Seccatoi del Tabacco hanno attuato importanti interventi di riqualificazione del sito museale, con l'obiettivo di creare uno luogo sicuro per la tutela delle opere di Burri. Tra questi, la tesi evidenzia come i sistemi di climatizzazione e gli impianti di riscaldamento adottati hanno permesso di raggiungere i parametri microclimatici necessari alla corretta conservazione dei manufatti dell'artista. La tesi quindi dimostra come questo tipo di interventi rappresentano strategie conservative necessarie in relazione alla particolare natura dei materiali usati da Burri, nonché azioni essenziali che garantiscono un efficace fruizione delle sue opere.

# CAPITOLO 1:

## ALBERTO BURRI E L'ARTE INFORMALE IN ITALIA E IN EUROPA

### Contesto storico-artistico

L'arte informale, rompendo con la tradizione delle opere figurative, già messa in discussione dalle avanguardie storiche e in particolare dall'astrattismo dei primi del Novecento, è però annoverabile a seconda della sua matrice, europea o americana (intendendo come America gli Stati Uniti, naturalmente) come una componente che fa irruzione nel contemporaneo attraverso spessori materici e delineazioni poetiche inedite. Dobbiamo ovviamente contestualizzare quel momento, quell'arte sorta nel pieno degli anni Quaranta e della Seconda Guerra Mondiale che lascia una ferita aperta in particolare nello scenario europeo: molte città sono state distrutte dai bombardamenti, e milioni di civili e soldati sono stati uccisi. Questo lascia nella coscienza dei sopravvissuti un trauma che richiederà molto tempo per rimarginarsi ma ha anche eco nelle prime raffigurazioni informali ad esempio di Jean Fautrier, con gli Ostaggi, in cui esprime il suo ricordo e l'orrore per i pestaggi dei partigiani francesi o nelle composizioni di Jean Dubuffet.

Non solo gli artisti cercano un nuovo campo di espressione, per lasciare campo alle loro angosce e alla loro creatività, ma ampliano anche i propri campi di indagine, come già avevano fatto i 'progenitori' delle avanguardie, dall'uso della vernice Ripolin di Picasso al collage dadaista, adottando nuovi materiali, resi disponibili dal mercato stesso tra cui diversi tipi di plastiche, vernici sintetiche, tubi.

Tra le reazioni agli orrori della Seconda Guerra Mondiale, secondo molti critici come Michel Tapiè, si colloca l'informale – una corrente artistica che si sviluppa tra gli anni Quaranta, Cinquanta e i primi Sessanta del Novecento. Il termine "informale" nasce in ambito francese e viene utilizzato dal critico d'arte francese Michel Tapiè de Celeyran<sup>1</sup> nel 1951 in occasione della mostra *Vehemens Confrontees*, organizzata a Parigi nella Galleria Dausset.<sup>2</sup> Tale locuzione conosce una difficile collocazione nel panorama artistico di quegli anni poiché è un termine estremamente estensivo, che tenta di raccogliere al suo interno esperienze artistiche diverse tra loro. L'orizzonte artistico dell'informale, infatti, è eterogeneo ed è caratterizzato da una

---

<sup>1</sup> Michel Tapiè de Celeyran fu un critico d'arte francese, e principale promotore dell'arte informale. Fu un importante figura di riferimento per lo stesso Alberto Burri. Infatti, nel 1954 decise di inserirlo in una mostra collettiva intitolata *Caratteri della pittura d'oggi* dove erano stati coinvolti anche altri importanti figure di spicco della scena artistica del tempo. Fu lo stesso Tapiè che cura anche una mostra personale di Alberto Burri nel 1956 presso la Galleria Rive Droite di Parigi. (DE SABBATA, M., (2008), p. 13).

<sup>2</sup> La mostra, incentrata sulle tendenze estreme nella pittura non figurativa, esponeva opere di artisti europei e statunitensi tra cui Camille Bryen, Giuseppe Capogrossi, Willem De Kooning, Hans Hartung, Georges Mathieu, Jackson Pollock, Jean Paul Riopelle, John Peter Russel e Wols (Wolfgang Schulze). (PASINI, (1996).

moltitudine di declinazioni e varianti. Questa ricchezza espressiva è visibile anche nell'utilizzo di ulteriori espressioni linguistiche che nascono come alternative al termine *informale*. Tra queste si ricordano, “abstraction lyrique” utilizzata dal critico d'arte Jean Josè Marchand nel 1947 per presentare la mostra *Imaginerie* curata da Georges Mathieu presso la Galerie du Luxemburg a Parigi.<sup>3</sup> L'espressione è traducibile con “astrazione lirica”, con la quale si vuole indicare quel tipo di “offensiva anti-geometrica” che caratterizza la poetica informale francese, la quale cerca di liberarsi dalla rigidità delle ricerche geometriche.<sup>4</sup> Anche il termine francese “art autre” adottato da Michel Tapié nell'omonimo saggio del 1952, indica letteralmente una “pittura altra”. Nello scritto, il critico adotta toni forti, quasi ruggenti, per enfatizzare la necessità di un'arte sempre più eccezionale, stupefacente, che si direzioni all'estasi totale. L'informale viene quindi inteso dall'autore come un'espressione artistica assoluta, nuova e totalmente eversiva rispetto alle precedenti ricerche artistiche.<sup>5</sup>

La moltitudine terminologica relativa all'informale evidenzia la difficoltà di trovare delle locuzioni idonee per definire il nuovo linguaggio artistico, e la preferenza ad affidarsi a vocaboli già in uso. Questa problematica linguistica è dovuta alla crisi della critica d'arte di fronte a questo tipo di espressioni, che scardinano il modo precedente di definire la pittura descrivendola o richiamandosi a categorie di valori che ora entrano in frantumi. Lo stesso Tapié è favorevole ad una totale rimessa in discussione dell'arte che non avanza più contro le “nozioni di Bellezza, di Forma, di Spazio e di Estetica, ma al di fuori di esse”. Da questo tipo di arte *altra*, “si elabora un nuovo protocollo, un nuovo rituale che non è un miglioramento dei vecchi principi ma che è esso stesso totalmente diverso”.<sup>6</sup>

Lo scenario francese del secondo dopoguerra è infatti caratterizzato da poetiche artistiche, che vedono come protagonisti i post-cubisti, i neoplastici astratti o concreti, e l'inizio del nuovo linguaggio informale, per il quale ancora non esiste un lessico idoneo. Tuttavia, per comprendere la direzione verso cui propende la nascente poetica, è possibile citare le parole di Edouard Jaguer in merito alla mostra *White and Black* del 1948. Egli scrive che “la Forma eletta e il Rettangolo non hanno più a che vedere con un mondo che l'espressività pura sconvolge dal fondo”.<sup>7</sup> Da queste parole emerge una ricerca artistica lontana dalle forme pure e incline a legarsi sempre di più ad una lettura profonda dell'esistenza umana che va esplorata e vissuta a pieno.

---

<sup>3</sup> La mostra *Imaginaire* presentava una varietà di dipinti astratti. La prefazione del catalogo è stata scritta da Jean Jose Marchand, che ha posizionato la tendenza del gruppo come astrazione lirica, fondata su un linguaggio anticlassico e libertario della decomposizione soggettiva. (ADAMSON, N., (2009).

<sup>4</sup> PASINI, R., (1996), p. 180.

<sup>5</sup> PASINI, R., *Idem*.

<sup>6</sup> PASINI, R., *Idem*, p. 187.

<sup>7</sup> PASINI, R., (1996), p. 184.

Con la nuova poetica informale, Tàpies non solo mette in discussione le tradizionali nozioni estetiche di bellezza, forma e spazio ma evade da esse per creare un'arte *altra*. Il linguaggio artistico dell'informale, dunque, non si presenta come una semplice reazione alle forme espressive precedenti, ma piuttosto come un'operazione più netta, rischiosa, un salto nel buio. Il tono tenace, virulento e quasi invasato di Tàpies è il sintomo della passione travolgente che anima la stessa corrente dell'Informale. L'esigenza è quella di esprimere la condizione umana e tutto ciò che essa propone: i tormenti, i moti viscerali, e le tensioni che animano l'esistenza. Per fare ciò, il linguaggio dell'informale deve necessariamente oltrepassare il concetto di opera d'arte inteso come prodotto finale di un gesto artistico, e scardinarne ogni tipo di schema convenzionale e prestabilito. Questo passaggio è necessario per coinvolgere profondamente il fruitore, travolgendolo con un'ondata emotiva. Quello che l'osservatore sperimenta di fronte ad un'opera informale è una reazione fisiologica che interessa tutti i suoi sensi: una partecipazione totale, disorientante e quasi agonizzante.

In questo coinvolgimento estremo con l'opera d'arte, l'atto creativo assume un'importanza centrale. Esso non coglie più il semplice dato reale, ma la soggettiva percezione di esso da parte dell'osservatore. Così facendo, il processo artistico si svincola dalla mera rappresentazione della realtà e diventa una testimonianza viva in evoluzione, che cerca di cogliere una forma in continuo mutamento. Per questo motivo, Antonella Guaraldi nel testo *Il significato della pittura informale* definisce quest'ultima come "un'arte in divenire, che sta per essere".<sup>8</sup> Emerge così l'idea di un linguaggio visivo completamente slegato dal semplice riferimento al dato naturale, libero di manifestarsi nella sua pura essenza.

Tale linguaggio si esprime attraverso gesti immediati, irruenti durante l'azione del dipingere, che prevedono la piena partecipazione corporea dell'artista alla genesi dell'opera. Materiali e tecniche non sono più semplici strumenti comunicativi che filtrano la gestualità dell'artista, ma diventano protagonisti centrali del processo creativo e porteranno poi alla corrente dell'espressionismo astratto e dell'action painting negli USA.<sup>9</sup>

A tal proposito, lo storico e critico d'arte Roberto Pasini sostiene che "si assiste ad una polarizzazione della ricerca: la divisione tra informale segnico e informale materico".<sup>10</sup> Questa distinzione risponde all'esigenza di tracciare una mappa generale dello scenario artistico europeo degli anni Quaranta e Cinquanta. Per informale segnico o gestuale, si intendono tutte quelle espressioni artistiche dove il gesto dell'artista si manifesta sotto forma di tratti, linee, spruzzi, tracciati sulla superficie dell'opera con modalità, materiali e tecniche diverse. Sono testimonianze

---

<sup>8</sup> GUARALDI, A., (1968), p. 242.

<sup>9</sup> CAMEL, L., (1990), pp. 9-14.

<sup>10</sup> PASINI, R., (1996), p. 190.

grafiche di una creatività istantanea: rispondono all'esigenza di comunicare emozioni, pulsioni e sensazioni interne. Tali espressioni grafiche risentono dell'influenza calligrafica di origine orientale che prevedeva l'utilizzo di un pennello intriso di inchiostro di china e successivamente passato sulla superficie della tela secondo movimenti ritmici diversi, creando tracce di linee di diverso spessore e forma. Questa gestualità segnica conosce nel corso del tempo modalità di espressione sempre più innovative e sperimentali come nel caso dell'artista giapponese Kazuo Shiraga. Le sue opere sono il risultato di un meccanismo pittorico impostato sulla fisicità e sull'azione corporea come principale strumento espressivo. Infatti, per realizzare le sue opere, l'artista utilizza i piedi per definire lunghe strisce cromatiche, altre volte invece si appende ad una corda e si lancia sulla tela distesa a terra per cospargerla di colore.<sup>11</sup>

Tra gli altri esponenti principali del fronte informale segnico si ricordano il tedesco Hans Hartung, i francesi Pierre Soulages, Georges Mathieu, André Masson, e il tedesco Alfred Otto Wolfgang Schulze noto con lo pseudonimo di Wols. Questi artisti non sono un gruppo omogeneo dotato di un proprio manifesto, ma sono accomunati da una evidente ricerca segnica che si differenzia nel linguaggio di ciascuno. Il segno adottato da Pierre Soulages appare estremamente compatto, solido a suggerire un'idea di sacralità. Viene tracciato attraverso ampie fasce di nero scuro intrappolate in contorni chiusi e definiti, sotto l'evidente influenza dell'americano Franz Kline. Diverso è il segno nelle opere di Mathieu, o in quelle di Masson e Wols dove emergono dei tratti più energici, brillanti. Per realizzare questi tracciati, gli artisti informali segnici adottano pennelli larghi e strumenti, come spugne e raschietti, per applicare pigmenti, inchiostri o pastelli.

L'informale materico, invece, prevede un'intrusione netta della materia sulla superficie della tela. Sono i materiali che diventano i protagonisti dell'opera: testimonianze visive che assumono significati più profondi, manifestando l'espressione creativa dell'artista. Tra i materiali utilizzati si ricordano il cemento, la terracotta, la sabbia, le plastiche, i sacchi di juta, il legno, materiali organici e scarti quotidiani che vengono tutti trattati in maniera diversa in base alle personali ricerche di ciascun artista. Tra gli esponenti principali di questo fronte si ricordano Nicolas De Staël, Antoni Tàpies, Jean-Paul Riopelle, Asger Jorn, Karel Appel. Ognuno di essi si esprime diversamente ma ciò che li accomuna è la presenza ingombrante della materia nelle loro opere. Nel caso dei dipinti di De Stael, la materia viene distribuita a scaglie e non concede respiro o spazialità. Tàpies, invece, spoglia la materia e la fa emergere nella sua purezza ed essenzialità. Il risultato finale sono superfici scabre, estremamente segnate, che ricordano muri scrostati, rovinati dal tempo, pieni di escrescenze e tumefazioni. Tuttavia, dietro questo tipo di aggregazioni, si nascondono piccole apparizioni geometriche che cercano invano di manifestarsi oltre la spessa

---

<sup>11</sup> KEE, J., (2003), p. 137.



coltre materica sotto la quale sono immerse. È evidente come molti artisti appartenenti a questo ambito dell'Informale trattino la superficie della tela come un'epidermide murale. A tal proposito, Pasini fa riferimento ad una "poetica del muro, [...] che respinge ogni assalto e che chiude in maniera claustrofobica la materia".<sup>12</sup> L'opera appare come una parete, un ostacolo, di fronte al quale l'artista non può fare altro che lasciare una testimonianza della sua presenza fisica. La materia viene incisa, graffiata, sfregata: diventa sfogo della gestualità artistica. Oppressa, soffocata e contenuta nella tela, la materia emerge come un corpo segnato da tracce vitali. Questa modalità di lavoro carica l'opera di un'agonia esistenziale che investe emotivamente anche l'osservatore. Nell'Italia del dopoguerra, l'informale conosce un cammino diverso rispetto a quello europeo ed americano. La corrente si afferma pienamente tra il 1953 e il 1954. Il motivo di questo ritardo cronologico è dovuto alla complicata situazione artistica della penisola. Il clima è infatti animato da diversi dibattiti e posizioni: la scoperta di Picasso e l'entusiasmo espresso nei confronti delle sue opere, spinge molti artisti ad adottare il post-cubismo o un ritorno all'ordine condizionato dalle espressioni picassiane adottate dopo il viaggio in Italia come linguaggio necessario per rimanere aggiornati sul fronte artistico europeo. Infatti, si sente l'esigenza di stabilire un contatto con il cuore dell'avanguardia. Le ricerche dell'artista spagnolo vengono viste come una posizione politica legata ai partiti di sinistra e dunque interpretata in segno di impegno civile, ma anche come soluzione formale adattabile a vari stilemi.

Parallelamente, molti artisti italiani di questi anni portano avanti ricerche astrattiste tra cui il fronte nuovo delle arti nato nel 1947.<sup>13</sup> Si delineano così due principali schieramenti: da un lato la poetica realista e dall'altro la posizione astrattista. Questa netta contrapposizione artistica anima vivacemente l'atmosfera italiana e complica il percorso di affermazione dell'informale. Tuttavia, nel 1952, contemporaneamente alla pubblicazione dell'*Art Autre* di Michel Tàpié, la Biennale di Venezia tenta di definire una posizione intermedia tra astrattismo e realismo. A tal proposito,

---

<sup>12</sup> PASINI, (1996), p. 192.

<sup>13</sup> Il fronte nuovo delle arti è un movimento artistico che coinvolse molti artisti italiani nel secondo dopoguerra, attivi soprattutto tra Milano, Venezia e Roma. Tale aggregazione prese forma inizialmente nel 1946 con il nome di nuova secessione artistica italiana. Gli artisti aderenti, ciascuno di origine e formazione diversa, rendono il gruppo estremamente vario e frammentato. Tuttavia, sono accomunati dalla ricerca di un nuovo linguaggio artistico italiano che prende ispirazione dal secondo post-cubismo picassiano che, al tempo, stava influenzando l'orizzonte artistico europeo. Il manifesto della Secessione viene pubblicato dal critico d'arte Giuseppe Marchiori a Venezia nel 1946 e firmato da Renato Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso, Carlo Levi, Leoncillo, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Emilio Vedova e Alberto Viani. Il gruppo organizza la sua prima mostra nel 1947 presso la Galleria La Spiga di Milano e in tale occasione, sotto il suggerimento di Renato Guttuso e Giulio Carlo Argan, il nome viene cambiato in fronte nuovo delle arti. Il gruppo si amplia ulteriormente con l'adesione di altri artisti quali Giulio Turcato, Leoncillo Leonardi, Pericle Fazzini, Marino Marini e Mario Mafai. Il Fronte si palesa al grande pubblico nella Biennale di Venezia del 1948: durante la mostra, è concesso a ciascun artista del gruppo di presentare tra le cinque e le dieci opere. È proprio questa molteplicità e le differenze avanguardistiche adottate da ciascuno ad attrarre il pubblico e a destare successo nella stampa italiana e internazionale. Tuttavia, nel 1948 il gruppo si scioglie per via di dissensi interni dovuti all'estrema eterogeneità e diversità di linguaggi estetici adottati da ciascun artista. (BARBERO, L.M., (1999), p. 48-74).

Lionello Venturi adotta l'espressione "astratto-concreto" per riferirsi ad un linguaggio artistico moderato, basato sulla ricerca di forme pure, che uniscono il riferimento al dato oggettuale con una rappresentazione più libera e fluida.<sup>14</sup> È nel 1953 che la situazione artistica italiana si sblocca: sono proprio gli artisti identificati sotto la denominazione di astratto-concreti che confluiranno, secondo modalità diverse, nella nuova ondata dell'informale.

La corrente presenta tuttavia delle differenze con l'informale americano, che assume una valenza delineata sulle grandi dimensioni delle tele e su un maggiore coinvolgimento gestuale.<sup>15</sup>

Gli artisti informali statunitensi scelgono di esprimersi dunque prevalentemente attraverso la pittura d'azione, l'action painting termine coniato dal poeta e critico d'arte americano Harold Rosenberg nell'articolo *American Action Painters* nella rivista *Art News* del 1952. Attraverso questa espressione, Rosenberg sottolinea l'azione e il coinvolgimento fisico dell'artista come fattori determinanti nel processo creativo. In riferimento alla produzione artistica di Jackson Pollock, Franz Kline, Arshile Gorky e Willem De Kooning, Rosenberg scrive che "ad un certo punto la tela inizia a apparire ad un'artista americano dopo l'altro come un'arena in cui agire piuttosto che uno spazio in cui riprodurre, progettare, analizzare o esprimere un oggetto".<sup>16</sup> Da queste parole emerge come l'espressione pittorica non implica semplicemente l'applicazione di pigmenti su una superficie bidimensionale, ma un "atto" la cui traccia è l'opera stessa. Accanto all'espressione action painting, si affianca quello di abstract expressionism, termine coniato per la prima volta nel 1929 da Alfred Hamilton Barr Junior, storico statunitense e primo direttore del MoMA, in riferimento ad un dipinto di Kandinskij appartenente al periodo drammatico dell'artista. Nel 1946, la stessa espressione viene usata da Robert Coates in riferimento alle nuove tendenze espressive non-figurative che si evolvono nel dopoguerra nordamericano.<sup>17</sup>

Secondo Pasini, un tratto distintivo dell'arte informale è il tema del rapporto inteso dall'autore come "un'apertura verso il mondo" che deriva da una necessità intrinseca degli artisti informali di comunicare con l'esterno.<sup>18</sup> Per attuare questo tipo di dialogo, essi si calano a pieno nell'esistenza umana, azzerando ogni tipo di distacco dalla realtà. Si crea un avvicinamento totale tra artista e il suo referente, un coinvolgimento così estremo con il mondo circostante che l'artista ne diventa parte integrante. Tuttavia, secondo l'autore, "bisogna distinguere tra la maniera americana, quella europea e quella italiana di affrontare i rischi del rapporto".<sup>19</sup> Nel primo caso, la relazione con il mondo viene intesa come un urto, una conquista dello spazio circostante attraverso l'action painting di Jackson Pollock. Nella modalità europea e italiana, invece questa relazione viene

---

<sup>14</sup> PASINI, R., (1996).

<sup>15</sup> PASINI, R., (1997).

<sup>16</sup> CRISPOLTI, E., (2018), p. 54-57.

<sup>17</sup> CRISPOLTI, E., *Idem*.

<sup>18</sup> PASINI, R., (1997), p. 14.

<sup>19</sup> PASINI, R., *Idem*, p. 14.

testimoniata graficamente sulla tela attraverso segni instabili, decisi, frettolosi o sotto forma di grumi e paste materiche. Entrambi i fronti però rispondono alla comune esigenza di rinnovare l'arte con una espressione nuova, che vada oltre il figurativo. La dimensione spaziale, infatti, è tratto tipico dell'atto creativo informale e viene esplorata secondo modalità differenti: lo spazio di Pollock è vertiginoso quasi danzante, e si differenzia da quello di Hartung, estremamente gotico e sidereo. Innovativo è anche il linguaggio artistico di Lucio Fontana: quest'ultimo fonda il gruppo di artisti noti come spazialisti-nucleari che vedono lo spazio come un cosmo e trovano a Milano il loro principale centro di espressione.<sup>20</sup> Consapevoli della necessità di un legame tra l'espressione artistica e il periodo storico di riferimento, gli spazialisti informali propongono un rinnovamento dell'arte, la quale deve aggiornarsi alle esigenze dell'uomo del proprio tempo. Infatti, nel *Manifesto tecnico dello Spazialismo* Fontana afferma che “la scoperta di nuove forze fisiche, il dominio della materia e dello spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite nella sua precedente storia ed [...] è necessario quindi un cambio nell'essenza e nella forma. È necessaria la superazione della pittura, della scultura, della poesia”.<sup>21</sup> Questa concezione vede nell'arte la sintesi di quattro elementi che contraddistinguono l'esistenza umana ovvero il colore, il suono, il movimento e lo spazio.<sup>22</sup> Quest'ultimo, inteso come una somma delle categorie assolute di tempo, direzione, suono e luce, viene indagato attraverso modalità espressive nuove. Fontana, infatti, arriva a incidere fisicamente il quadro, creando uno spazio altro, nella quale l'osservatore è invitato a immergersi.<sup>23</sup> La fenditura creata nella tela mette in discussione la fisicità di quest'ultima: la priva del suo tradizionale ruolo di supporto e la trasforma in varco spazio-temporale. È evidente come Fontana intenda lo spazio come una dimensione estremamente aperta, fluida, in cui alcuni critici come Roberto Pasini hanno intravisto un'idea di influenza barocca e futurista.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Il movimento dello spazialismo-nuclearismo nasce nel 1946 con la pubblicazione del suo primo *Manifesto Blanco* edito da Lucio Fontana a Buenos Aires, Argentina. Fino al 1952 verranno pubblicati altri sei manifesti che vedono le firme di artisti come Roberto Crippa, Aldo Bergolli, Gianni Dova che si riuniscono spesso nella Galleria Naviglio di Milano diretta da Carlo Cardazzo. Quello che li accomuna è l'idea che arte, scienza e tecnologia siano un'unità inscindibile, una sinergia totale che prevede una rimessa in discussione dei mezzi tradizionali della pittura. (PASINI, (1996), p. 296).

<sup>21</sup> Il manifesto è firmato solo da Lucio Fontana e viene pubblicato il 2 aprile del 1951 in occasione del Congresso internazionale sulle proporzioni alla IX Triennale di Milano ed è illustrato da alcuni disegni dell'artista che riflettono la sua concezione di spazio. (PASINI, R., (1996), p. 299).

<sup>22</sup> ZANETTI, P.S. S., (1995), p. 127.

<sup>23</sup> Tale operazione è evidente a partire dal 1949, quando nei primi *Concetti Spaziali* l'artista incide dei buchi sulla superficie bidimensionale, operando sia dal retro che dal davanti. Tra il 1951 e il 1952 il numero dei fori aumenta, iscrivendosi all'interno di una composizione più complessa quasi a suggerire delle costellazioni. L'artista aggiunge anche materiali eterogenei come piccole pietre colorate quali elementi sporgenti, per contrastare in volumetria la superficie traforata della tela. (cfr. PASINI, (1996), p. 307-315).

<sup>24</sup> Secondo l'autore “l'idea dello spazio ossessiona Fontana: da un lato c'è l'esuberanza barocca letta come dinamismo della forma che si protende nella dimensione dell'apertura, dall'altro c'è l'amore per Boccioni e Balla e per il loro dinamismo plastico e oggetto-ambiente oltre che per il suggerimento che Fontana fa suo di abolire la linea finita”. (PASINI, R. (1996), p. 307-315).

A Bologna, invece, gli artisti padani vivono ed esplorano la spazialità come un corpo fisico. Si parla infatti degli ultimi naturalisti così definiti da Francesco Arcangeli, autori di un materismo padano di cui Ennio Morlotti, Pompilio Mandelli, Sergio Vacchi, Mattia Moreni e Andrea Raccagni sono i principali esponenti.<sup>25</sup> Questi artisti, a differenza degli spaziali-nucleari, instaurano con il mondo un rapporto molto stretto. Il cosmo viene ridotto, imprigionato sotto forma di grumi e paste materiche. L'obiettivo è quello di annullare qualsiasi tipo di distanza con la natura circostante, calarsi dentro di essa ed esplorarne la sua essenza materica.

Gli artisti attivi a Roma noti con il nome di scuola romana traducono la dimensione spaziale in superficie. Il fronte romano infatti riduce lo spazio all'interno della superficie della tela. Questa, viene trattata come se fosse una pelle, sulla quale gli artisti si divertono a creare sinergie di segni diversi. L'informale della scuola romana di natura segnica vede diversi esponenti tra cui Carla Accardi, Antonio Sanfilippo, Achille Perilli, Giulio Turcato, Giuseppe Capogrossi, Gastone Novelli, e Cy Twombly.<sup>26</sup>

Dall'analisi di questa morfologia geografica dell'informale italiano, emerge una chiara coesistenza delle ricerche materiche e segniche all'interno della penisola. Tuttavia, tale demarcazione non è netta proprio perché il fenomeno dell'Informale è mutante. Ci sono, infatti, artisti come Lucio Fontana, Emilio Vedova e Alberto Burri che esplorano sia segno che materia, come possibili canali espressivi della loro creatività.

### **Burri e l'informale**

Alberto Burri, di origine umbra ma di formazione romana, nasce a Città di Castello nel 1915. Il suo percorso artistico risulta essere diverso rispetto alle ricerche segniche romane, poiché preferisce approfondire le potenzialità espressive della materia. Attraverso una lavorazione

---

<sup>25</sup> Lo storico dell'arte e critico letterario Francesco Arcangeli utilizza questa denominazione nel suo primo saggio inerente al tema intitolato appunto *Gli ultimi naturalisti* e pubblicato sulla Rivista *Paragone* nel 1954. L'autore specifica che il concetto di natura va inteso come "momento generante della natura [...] la natura che si guarda, si respira, si sente". È una "natura naturans" sorgente di energia, di esplosione e di dinamismi. Con l'aggettivo "ultimo", Arcangeli probabilmente intende l'aspetto cronologico di tale espressione artistica oppure come manifestazione estrema e totale in riferimento al coinvolgimento pieno, fagocitante, passionale che crea con l'uomo. (BARILLI, R., (1987), p. 20-30).

<sup>26</sup> Ciascuno di essi si esprime in maniera diversa: i segni realizzati dall'Accardi sono raffinati e si costruiscono intorno una giustapposizione cromatica nera e bianca. In Giulio Turcato e nelle opere di Sanfilippo, invece, la traccia della mano dell'artista si rivela più bizzarra, fantasiosa e sregolata. Nel caso di Achille Perilli il segno assume una forma primordiale. Giuseppe Capogrossi dopo aver attraversato una fase artistica figurativa relativa agli anni Trenta e Quaranta, vede nel segno un nuovo mezzo espressivo: nelle sue campiture cromatiche emerge un segno inconfondibile, quasi uno "stemma" ripetuto ossessivamente in diverse forme e colori. Questi artisti interagiscono in modo giocoso con la superficie ispirandosi alle vicende artistiche astrattiste che a Roma si erano espresse nel gruppo Forma. (PASINI, (1997), p. 24-35).

estremamente suggestiva di quest'ultima, Burri oltrepassa la bidimensionalità della tela, pur utilizzando strumenti legati alla dimensione parietale.<sup>27</sup>

Alberto Burri si iscrive alla Facoltà di Medicina di Perugia e si laurea nel 1940, poco dopo l'entrata dell'Italia nella Seconda Guerra Mondiale. Durante il conflitto, egli presta servizio come chirurgo militare in Albania e in Africa, dove viene catturato nel 1943 dagli inglesi e portato nel campo di prigionia di Hereford, in Texas, negli Stati Uniti. Qui, Burri scopre la pittura come strumento di espressione quasi salvifico nei suoi diciotto mesi di detenzione. Ricordando questo periodo, lo stesso artista si esprime dicendo che “dipingevo tutto il giorno. Era un modo per non pensare a tutto quello che mi stava intorno e alla guerra. Non feci altro che dipingere fino alla liberazione. E in questi anni capii che io dovevo fare il pittore”.<sup>28</sup> Da queste parole emerge come tale vocazione artistica nasce in risposta ad una necessità interna che vede nella pittura uno strumento espressivo per colmare un vuoto interno, causato da un profondo e lacerante senso di solitudine. Burri di questi anni è un pittore figurativo: da alcune testimonianze di altri prigionieri presenti anch'essi nel campo di Hereford, sappiamo che le opere di questo periodo sono di piccolo formato, alcune rappresentano gli interni di una casa, altre invece si ispirano a ricordi personali dell'artista e dei suoi luoghi di infanzia.<sup>29</sup> Di queste prime opere, oggi andate perdute, la maggior parte sono acquerelli, schizzi e disegni. La prima vera opera riconosciuta dalla critica è intitolata *Paesaggio* (1944) che rappresenta la visione di un campo deserto, probabilmente quello che i prigionieri vedevano dal centro di detenzione. I toni cromatici del quadro sono caldi e variano tra le diverse gradazioni di rosso e arancione. Il colore è steso con ampie campiture e pastose pennellate. Cesare Brandi fa riferimento al dipinto scrivendo che “è un paesaggio che all'apparenza naturale, un terreno desertico, una staccionata, un treno, un traliccio, un cielo nuvoloso, si volge come repertorio di ingredienti. Una specie di fiamma rossastra e giallastra li rumina: cielo e terra hanno lo stesso andamento ansimante e sinuoso. Se si pensa a qualcosa è agli espressionisti da Munch a Heckel”.<sup>30</sup>

Una volta rientrato in Italia, Burri nel 1946, sceglie di dedicarsi alla pittura e si trasferisce a Roma, dove esordisce nella sua prima mostra personale alla Galleria della Margherita con opere figurative, influenzate dall'espressionismo romano.<sup>31</sup> Il viaggio a Parigi alla fine del 1948 rappresenta un punto di svolta nella sua produzione artistica. Nella capitale francese ha modo di visitare lo studio di Mirò e la produzione artistica di stampo astrattista di Alberto Magnelli. Inoltre, a Parigi visita più spesso la Galleria Renè Drouin, diretta dall'omonima gallerista e attiva

---

<sup>27</sup> PASINI, R., (1996).

<sup>28</sup> ZORZI, S., (1995).

<sup>29</sup> PALUMBO, P., *et al.*, (2007), pp. 35-36.

<sup>30</sup> BRANDI, C., (1963), pp. 19-20.

<sup>31</sup> DE SABBATA, M., (2008), pp. 15-28.

promotrice di artisti come Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Piet Mondrian, Vasilij Vasilevic Kandinskij, Jean Arp e molti altri. Rappresentava dunque uno spazio espositivo importante nella divulgazione delle ricerche artistiche dell'epoca, tra cui anche quelle informali.<sup>32</sup> È proprio dopo il soggiorno parigino, a contatto con questo orizzonte artistico, che il linguaggio di Burri abbandona gradualmente il figurativo per direzionarsi verso l'astrazione. Questo passaggio è visibile nella sua seconda mostra personale del 1948 organizzata presso la Galleria la Margherita, e nella sua partecipazione a diverse mostre organizzate dall'Art Club.<sup>33</sup>

Di lì a poco, tra il 1948 e il 1950, Burri inaugura una delle fasi sperimentali artistiche più intense, durante la quale esplora materiali di diverso tipo. Nei *Catrami* cosiddetti neri, infatti, sperimenta l'uso dell'olio, degli smalti e della pietra pomice. Quest'ultima viene usata anche per i *Catrami* bianchi, insieme al vinavil e al bianco di zinco. In entrambe le versioni cromatiche, le opere presentano un contrasto tra superfici granulose e lisce: si crea così una forte vibrazione tattile accentuata dai giochi di luce che ne derivano.

In questi anni nascono le prime *Muffe*: anche qui l'artista utilizza la pietra pomice, unendola con la pittura a olio e il vinavil. Si innesca un processo di reazione che lascia sulla superficie della tela una escoriazione, da cui deriva il titolo della serie. Queste efflorescenze si caricano di un significato estetico: si sovverte così l'idea della muffa vista come fenomeno di deterioramento. A questa fase risale anche la produzione dei primi *Gobbi*. Il titolo della serie allude proprio ai rigonfiamenti e alle deformazioni che l'artista crea sulla superficie della tela. Il processo di realizzazione prevede l'utilizzo di materiali come la juta, applicata sulla tela o su altro supporto, e poi manipolata dallo stesso artista che la spinge in avanti per creare la protuberanza. Tale deformazione estetica, come sollecitata da una forza retrostante, rompe la bidimensionalità della tela e invade il campo visivo dell'osservatore. Per conferire maggior sostegno strutturale alle protuberanze, Burri inserisce delle bacchette di legno sul retro della tela per spingerla in avanti, nel tentativo di invadere lo spazio dell'osservatore.<sup>34</sup> Questi rigonfiamenti conferiscono all'opera notevole tridimensionalità, ulteriormente enfatizzata da un forte contrasto tra luci e ombre, tra aree piatte e aree in rilievo. Attraverso questo tipo di deformazione superficiale, Burri non solo stimola la percezione visiva ma anche quella tattile: invita l'osservatore a toccare con mano la superficie

---

<sup>32</sup> HAMILTON, J., (2008), pp. 31-52.

<sup>33</sup> L'art club, nota anche come associazione artistica italiana indipendente fu fondata a Roma nel 1945 da un gruppo di artisti come Enrico Prampolini, Virgilio Guzzi, Pericle Fazzini e altri. Aveva sede presso la Galleria San Marco a Via del Babuino a Roma. L'obiettivo del gruppo era quello di ripristinare i rapporti con l'arte straniera: divulgare l'arte italiana all'estero e mostrarne gli ultimi sviluppi. Basata sul principio di internazionalismo e libertà artistica, l'Associazione assume nessun tipo di posizione politica. Sotto la guida di Prampolini, sostenne soprattutto le ricerche artistiche in ambito astratto-concreto. Organizzò diverse mostre collettive con cadenza annuale presso la sede della GNAM, a Roma e molte esposizioni anche all'estero tra cui si ricorda l'itinerante *Art Club Italian Artists of Today: Exhibition of Italian Contemporary Art* nel 1951 a cui partecipò lo stesso Alberto Burri. (DE SABBATA, M., (2008), p. 17-19.)

<sup>34</sup> PASINI, R., (1996).

per captarne l'infinita successione di avvallamenti e innalzamenti che si vengono a creare. La fruizione dell'opera diventa un processo estremamente coinvolgente e fisico.

A questo momento risalgono anche i primi *Sacchi* che caratterizzeranno la produzione artistica di Burri per molti anni. Sono opere formate da grandi tele di juta, una fibra tessile naturale di colore bruno, estremamente grezzo e semplice. Questo materiale era già stato usato dall'artista durante gli anni della prigionia in America come supporto per i suoi quadri figurativi, attraverso il riuso dei vecchi sacchi contenenti zucchero e farina. È lo stesso artista che rammenta l'uso di questi sacchi e racconta di aver portato con sé dalla prigionia americana “[...] alcune tele che mi ero fatto dare dai nostri soldati che gestivano le cucine. Erano buone tele che utilizzavano per fare i sacchi dello zucchero e io poi spesso le trattavo con una preparazione di fondo colorata”.<sup>35</sup>

La serie viene inaugurata dal primo Sacco intitolato *SZI*, risalente al 1949. Nell'opera, l'artista dispone sulla tela alcuni frammenti di sacchi di juta. Tra questi emerge un sacco a stelle e strisce della United Nations Relief and Rehabilitation Administration, sopra il quale Burri applica alcune pennellate di colore per frammentare e riconfigurare la bandiera americana.<sup>36</sup> Tale riferimento non è casuale ma si carica di un significato più profondo: il contrasto evidente tra la povertà dell'Italia del dopoguerra e gli eccessi di sovrapproduzione dell'America di quel periodo. Emerge quindi l'immagine di un'Italia povera, che dipende dagli aiuti finanziari ed economici statunitensi. Tuttavia, questa stessa povertà viene celebrata dall'artista: la natura grezza, di scarto che caratterizza i sacchi è ciò che li carica di un significato estetico più profondo. In tutta la serie, il materiale povero del sacco diventa protagonista e si identifica con l'opera stessa. A volte si manifesta con strappi, altre volte con cuciture e suture, che secondo la critica sono un chiaro riferimento alla sua prima attività di chirurgo. La sua iniziale carriera di medico, così come l'esperienza di prigionia negli Stati Uniti sono sicuramente un antecedente di queste opere, ma i sacchi non vogliono rappresentare altro se non se stessi.<sup>37</sup>

L'estremo sperimentalismo di questi anni non interessa soltanto i materiali, ma anche gli stessi strumenti adottati dall'artista. Alla metà degli anni Cinquanta, infatti, Burri inizia a servirsi della fiamma ossidrica come se fosse un pennello. Nascono le *Combustioni*: una serie di opere caratterizzate dall'utilizzo del fuoco che viene impiegato per bruciare diversi materiali tra cui la carta, il legno, la plastica e il ferro. Lo stesso artista dichiara di voler approfondire le possibili capacità espressive della combustione: “Ho in mente da tanto tempo di dire come bruciano le cose,

---

<sup>35</sup> PALUMBO, P., et al., (2007), p. 51.

<sup>36</sup> Era un programma di recupero finanziario soprattutto dagli Stati Uniti. Fu poi sostituito definitivamente dal Piano Marshall. (HAMILTON, J., (2008), p. 46).

<sup>37</sup> ALBERTO BURRI: *I sacchi e la verità della materia*, RAI TECHE, dal filmato *A tu per Tu con l'opera d'arte* di Franco Simongini – Cesare Brandi commenta i Sacchi di Burri, regia di Sergio Miniussi. (<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2019/06/Alberto-Burri-a44c0cca-979e-4044-a3b8-40a6a63ffa52.html> consultato il 1 luglio 2023).

com'è la combustione e come nella combustione tutto vive e muore per fare un unità perfetta".<sup>38</sup>

Da queste parole, emerge una visione del fuoco che ne esclude sia la componente distruttiva che quella costruttiva. Entrambi questi elementi coesistono nella fiamma: l'una vive grazie all'altra. Non si annullano a vicenda, ma anzi si completano nel raggiungimento di un equilibrio interno all'opera. La prima fase di sperimentazione del fuoco, risalente al 1954-1955, avviene su piccoli formati cartacei. Essi rappresentano il tentativo da parte dell'artista di definire il procedimento tecnico e le fasi esecutive della combustione. Successivamente, il processo di bruciatura viene testato sui sacchi, di cui si ricorda *Combustione Sacco*, risalente al 1956 e poi sul legno.<sup>39</sup>

Allo stesso anno risale infatti *Combustione legno*: da un'analisi ravvicinata dell'opera è evidente che il fuoco ha consumato la maggior parte delle partiture lignee e ha rivelato il supporto bianco della tela retrostante. È possibile notare come il passaggio della fiamma è testimoniato dalle tracce di fumo e dalle bruciature rimaste sulle estremità delle schegge di legno. Queste sono disposte dall'artista in maniera regolare, soprattutto nella parte inferiore della tela, dove vengono inserite l'una accanto all'altra. Questo ordine compositivo non si altera a fronte della minaccia distruttiva della combustione, e dimostra la volontà dell'artista di preservare un equilibrio interno.

La disposizione chiara delle lastre di legno diventa ancora più evidente in *Grande Legno Combustione* (1958), dove le parti lignee sono dislocate parallelamente l'una accanto all'altra, creando uno steccato bruciato che copre tutta la parte inferiore dell'opera. Si contrappone il fondo nero che emerge nella parte superiore, e interagisce con le lastre di legno attraverso un dialogo estetico estremamente suggestivo. In questa interazione compositiva, i segni delle bruciature diventano il filo di unione, la cerniera che tiene unita l'opera, garantendone un ordine interno. È evidente come il processo di bruciatura, pur non manifestandosi di fronte all'osservatore, emerge sotto forma delle tracce che lascia sul materiale. In questo modo l'atto creativo trapela attraverso le combustioni che crea: il gesto dell'artista è così semplicemente evocato.

Poco dopo Burri si spinge oltre, sperimentando l'utilizzo della fiamma ossidrica sulla plastica. Questo materiale, sottoposto allo stesso processo di combustione, manifesta esiti e comportamenti diversi. Esso, a differenza del legno, è estremamente fine, leggero, malleabile e dunque è più suscettibile alla fiamma.

Il rotolo di plastica viene fissato su un telaio di alluminio e aperto di fronte all'artista. Egli non opera su una tela bianca, ma su una superficie trasparente. Su di essa, Burri governa sapientemente il fuoco: non lascia che la bruciatura divampi, ma con cautela direziona la fiamma nelle aree che più lo interessano. Il telo di plastica non è mai in pericolo di smaterializzarsi totalmente, poiché l'artista lo sostiene, lo tende, lo piega a suo piacimento in risposta alla fonte di calore. Dunque,

---

<sup>38</sup> CENZA, G., BURRI, A., (1955), p. 50.

<sup>39</sup> DE SABBATA, M., (2015), pp. 57-68.



nulla è lasciato alla piena casualità. Ne deriva un esito estremamente suggestivo: sono opere che manifestano una chiara struttura formale interna, e un incredibile purezza materica piena di forza evocativa. Questo emerge ancora di più quando Burri brucia plastiche colorate, come è visibile in *Rosso Combustione Plastica*, (1957). L'aspetto cromatico potenzia il materialismo plastico, lo rinforza e ne enfatizza le pieghe, i segni, i buchi, e i grumi raggrinziti che si formano a seguito della combustione.

Nel 1962, dopo un breve rallentamento nella sua produzione artistica dovuto a un delicato intervento chirurgico, Burri si ripresenta al pubblico sperimentando la combustione sul cellophane. Questa è una pellicola trasparente usata per imballare gli alimenti presenti nei supermercati. Un materiale, dunque, estremamente commerciale, di uso quotidiano che nelle mani dell'artista umbro viene bruciato, plasmato, raggrinzito e caricato di un significato *altro*. Rispetto alla plastica, il cellophane è ancora più sottile e dunque ipersensibile alla potenza costruttiva e distruttiva della fiamma. Burri non si fa intimidire, accetta la sfida e il risultato che ne consegue è altrettanto sorprendente. *Plastica T*, risalente al 1962, ne è un esempio: il cellophane si mostra qui nella sua nuda trasparenza, un'epidermide sottile ma estremamente seduttivo. La sovrapposizione di ulteriori strati materici crea incredibili effetti luministici: la luce danza attraverso e dentro gli spazi vuoti generati dal processo di combustione. Emerge così un dinamismo quasi magico tra le diverse velature di cellophane, un contrasto cromatico tra i segni neri del fumo e il non-colore della pellicola.

Questa assenza di colore permette la piena visibilità delle tracce di bruciatura: le enfatizza e le porta in primo piano come forme indipendenti dotate di vita propria. Tra i motivi più ricorrenti ci sono i crateri, spazi di grandezza diversa, la cui circonferenza è segnata dal tracciato del fumo nero. L'estetica che ne deriva è il risultato di diversi fattori che coesistono insieme tra cui il gesto creativo, il processo tecnico, la scelta del materiale, l'estremo controllo dell'artista e l'utilizzo di uno strumento come il fuoco.

Tra gli altri materiali che vengono sottoposti al processo di combustione vi è il ferro. La serie *Ferri* caratterizza la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta del Novecento. Il materiale è estremamente diverso dai precedenti: dalla leggerezza del cellophane, Burri arriva ad esplorare la rigidità di lamiere metalliche. In netta contrapposizione alla facilità con la quale venivano bruciati i materiali precedenti, il ferro è invece estremamente resistente alla fiamma. Tuttavia, la solidità e consistenza del materiale non frenano l'artista dall'esplorarne i comportamenti a fronte della bruciatura. Infatti, quello che interessa a Burri non è tanto la natura del materiale, ma è come esso risponde al processo di combustione e alla trasformazione che ne subisce.

Nei *Ferri* si riscontra lo stesso ordine compositivo ottenuto anche nella precedente produzione artistica, anche se in questo caso risulta più difficile scorgere le tracce della combustione. Il

risultato ottenuto è diverso: il segno della fiamma non emerge più in maniera evidente, ma sembra dissipare sulla superficie del ferro. Solo da un'osservazione più ravvicinata, è possibile intuire l'avvenuta bruciatura attraverso la presenza di ombre lunghe che segnano il materiale. Quello che invece diventa il vero protagonista dell'opera è la saldatura e la tecnica di assemblaggio delle lamiere. È l'unione tra queste ultime che conferisce struttura e partizione al dipinto.

La continua ricerca di un equilibrio interno all'opera, ottenuto attraverso il gesto controllato dell'artista, prosegue anche nella produzione dei *Cretti*. Il termine indica una crepa di una superficie che è stata precedentemente verniciata o intonacata. Il procedimento tecnico che genera tale screpolatura prevede l'uso di una materia chiara contenente caolino, mischiata con materiali resinosi. Quest'ultimi, seccandosi, lasciano sulla superficie delle fenditure che vengono fissate dall'artista attraverso la colla vinilica. I primi *Cretti* si rilevano già tra il 1951 e il 1953, e scaturiscono da fondi monocromi spesso di colore bianco come nel caso di *Bianco*, (1952) o di *Tutto Bianco*, risalente al 1958. La scelta di uno sfondo monocoloro non è casuale: esso riflette l'idea di essenzialità, la ricerca di una purezza formale che si riduce alla sostanza stessa del colore. Esso emerge nella sua nudità, e permette all'artista di sviluppare una personale ricerca estetica verso una dimensione sempre più esistenziale.<sup>40</sup> Questa poetica artistica è ulteriormente arricchita dal vigore e dalla forza con la quale viene plasmata la materia. I monocromi sono spesso bianchi o neri: il primo rappresenta la somma di tutta la gamma cromatica e allo stesso tempo l'annullamento di essa. La riduzione totale: il bianco è l'essenza pura, che racchiude tutto e niente. Appare come un "[...] muro freddo, invalicabile e per questo ci colpisce come un grande silenzio che ci sembra assoluto".<sup>41</sup> Il nero è il polo cromatico opposto, ritenuto colore della malinconia, l'assenza di speranza. Wassily Kandinski lo definisce come un "qualcosa di spento, come un rogo arso completamente. [...] Esteriormente è il colore con minor suono: su uno sfondo nero qualsiasi colore, anche se ha un suono flebile, sembra forte e preciso".<sup>42</sup> Ancora una volta l'estetica di Burri oscilla tra forze diametralmente opposte: vuoti e pieni, vita e morte, costruzione e distruzione alla continua ricerca di un equilibrio formale interno all'opera.<sup>43</sup> Da queste prime creazioni è chiaro il tentativo di liberare l'energia contenuta nella materia, far emergere la sua potenza che si divincola nelle infinite lesioni superficiali.

Tuttavia, è negli anni Settanta che i *Cretti* assumono maggiore plasticità e vigore scultoreo. In questo decennio emergono due diverse tipologie di crettature: la prima più minimalista, considerata da Lonardi dei "cretti di raccordo"<sup>44</sup> con la successiva produzione dei *Cellotex*. Questa

---

<sup>40</sup> LONARDI, F., (2004), pp. 1-3.

<sup>41</sup> PONTIGGIA, E., (2005), p. 66.

<sup>42</sup> PONTIGGIA, E., *Idem*, p. 67.

<sup>43</sup> LONARDI, F., (2004).

<sup>44</sup> LONARDI, F., *Idem*, p. 5.

tipologia di cretti presenta un'area dipinta dove dominano forme pure e ordinate, e una zona crettata ancora contenuta in una specifica area della tela. Tra queste parti si instaura un dialogo estetico di forte impatto visivo, dove la fenditura del cretto si articola come una cresta nella parte centrale dell'opera.

I Cretti appartenenti alla seconda tipologia invece, vengono definiti da Lonardi come "scultorei": attraverso questo termine, lo studioso vuole enfatizzare il rilievo plastico che assumono le crepe. Di fatti, in queste opere le fenditure appaiono estremamente profonde. Sono solchi abissali che suggeriscono un notevole spessore materico che sembra essere modellato dallo scalpello. Ciò è chiaramente visibile in *Cretto L.A*, 1976: le lesioni sembrano squarciare la tela, si aprono come voragini. La luce si fa spazio tra gli spacchi, si contorce tra fessure piccole e grandi, si dimena tra le profondità e ampiezze dei solchi, creando straordinari effetti di contrasto tra zone più chiare e quelle più scure. La luce è parte dell'opera, la rivela nella sua essenza. Il risultato che ne consegue è un dinamismo sorprendente: frammenti di forma irregolare separati da linee contorte si infittiscono verso il centro della tela e si aprono in prossimità dei bordi. Questo labirinto visivo senza alcuna via di uscita coinvolge totalmente l'osservatore, che si sente spaesato nel groviglio plastico di spacchi.

Nella realizzazione dei *Cretti*, sembra che le crepe si creino da sole, plasmate da una forza esterna: la materia appare succube del processo di essiccazione dei materiali resinosi. L'azione di Burri sembra scomparire, ma non è così. Ancora una volta, egli controlla, coordina, guida, direziona e soprattutto sceglie quando intervenire con la colla vinilica per fissare quello che secondo lui è il pieno raggiungimento di un equilibrio formale. L'aspetto finale dell'opera è quindi la cristallizzazione di un momento, il segno concreto di una scelta artistica consapevole. È l'atto ultimo che chiude un fenomeno, la conclusione di una metamorfosi.

Nell'evoluzione stilistica del cretto, quest'ultimo assume la dimensione più imponente con il *Grande Cretto* noto anche come il Cretto di Gibellina: una vera e propria opera di land art commissionata dal sindaco Ludovico Corrao ad Alberto Burri, dopo il terribile terremoto che colpì e rase al suolo il piccolo comune siciliano nel 1968. Le crepe dei precedenti *Cretti* qui diventano solchi ambientali, ottenuti attraverso il riuso delle macerie del paese insieme al cemento. Queste vengono ricomposte dall'artista su un'area molto vasta riprendendo la dimensione della piccola cittadina di Gibellina. Si crea così un luogo estremamente suggestivo, carico di significato commemorativo.<sup>45</sup>

Gli ultimi venti anni della carriera artistica di Burri si caratterizzano per la realizzazione dei *Cellotex* o *Cicli Pittorici*. Il cellotex è un impasto di legno e colla, di colore marrone chiaro che

---

<sup>45</sup> CORA', B., (a cura di), *BURRI E FONTANA: MATERIA E SPAZIO*, Catalogo di mostra, Catania – 15 novembre 2009 – 14 marzo 2010, p.23.

richiama quello dei sacchi di juta e viene spesso utilizzato in ambito industriale e nell'edilizia. Viene usato da Burri come supporto delle sue opere a partire dal 1975: l'artista interviene su di esso, tagliandolo o spennellando la superficie con strati di acrilico di diverse tonalità monocrome. Ne derivano dei contrasti interessanti: l'opacità del cellotex contrasta l'area lucida dell'acrilico, così come la vibrazione stessa della superficie cambia in corrispondenza dei due materiali.

L'utilizzo del cellotex si manifesta nei Cicli Pittorici, gruppi di opere organizzate dall'artista di cui si ricordano *Il Viaggio*, *Gli Orti*, *Sestante*, *Il rosso e il nero*, *Annottarsi*, *Non ama il Nero e Neri*. Ogni ciclo si compone di un numero variabile di opere che si differenziano per dimensioni e materiali, spaziando tra cretti, ferri, acrilici, plastiche e il cellotex. Quest'ultimo si trasforma da semplice supporto a vero protagonista delle opere. In quanto tale, il nuovo materiale si carica di un doppio significato: con la sua particolare superficie grezza, riprende la poetica dei sacchi, e allo stesso tempo rappresenta la naturale evoluzione artistica di Burri, sempre propensa alla scoperta di nuovi materiali.<sup>46</sup>

Questa ultima produzione artistica di Burri manifesta una nuova consapevolezza e maturità. La forza intrinseca dei materiali visibile nelle opere precedenti, si dissipa nei Cicli Pittorici, come se fosse placata dal gesto dell'artista. Le forme sono più controllate e suggeriscono una dimensione di pura contemplazione visiva. Aree di cellotex si alternano a grandi campiture di colore che ora acquistano una propria autonomia rispetto alla materia, e ne diventano la sua espressione. Tra i colori scelti in questo periodo, Burri continua a prediligere il bianco e il nero come tonalità essenziali, estremamente cariche di significato che garantiscono la piena espressione della purezza formale.

Il nero a volte viene accostato al rosso o all'oro, ma diventa protagonista assoluto in *Annottarsi*, (1985-1988) e nei *Neri*, (1988-1989). Larghe campiture di nero si estendono sulla superficie della tela, diluendosi in forme pure ed essenziali. Il colore, anche se monocromo, non risulta una macchia scura che appiattisce l'opera, ma anzi ne fa vibrare la superficie attraverso gradi di brillantezza diversa. Le zone lucide e opache, sfiorate dalla luce, vibrano con intensità diverse portando l'osservatore in una dimensione spirituale, di quiete e misteriosa contemplazione.

In occasione di una mostra dedicata a Francesco Arcangeli, organizzata presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna nel 1983, Alberto Burri rilascia ad un giornale locale, un'intervista nella quale condivide alcune sue riflessioni sull'informale:<sup>47</sup> "L'informale? Per me è molto difficile

---

<sup>46</sup> LONARDI, F., (2001), pp. 1-9.

<sup>47</sup> Storico e critico d'arte bolognese. Allievo di Roberto Longhi, che affiancherà come assistente volontario fino al trasferimento di quest'ultimo a Firenze nel 1950. Negli anni '40, la produzione di Arcangeli diventa sempre più autonoma come si vede nel saggio *L'impressionismo a Venezia* dedicato alla riscoperta della natura nella pittura moderna e il pamphlet *Astrattismo e realismo* nel quale A. si schiera contro l'intellettualismo cerebrale adottando toni forti. Agli anni '50 risalgono le pubblicazioni come *l'Alfabeto di Van Gogh e Picasso voce recitante* nella quale si delinea sempre di più una sua autonomia critica. Questa si afferma nelle sue due pubblicazioni più note *Gli Ultimi*

parlarne. Quello che avevo, che ho da dire, lo esprimo attraverso opere e non con le parole. Posso solo affermare che in certi anni ho fatto certi lavori, ho utilizzato certi materiali, mi sono mosso in una certa direzione. Poi la critica ha parlato di informale – l’ha teorizzato e ha fatto delle conclusioni – ma il mio lavoro già esisteva prima dell’intervento della critica”.<sup>48</sup> Da queste parole emerge un certo scetticismo da parte dell’artista di fronte al tentativo critico di etichettare la sua arte come informale. Sembra che egli voglia sottolineare come le sue opere non possano essere classificate attraverso l’utilizzo di un termine univoco, perché si esprimono nella loro stessa materialità. L’estetica di Burri non può essere imprigionata nel linguaggio parlato, poiché si presenta come un processo in continuo divenire. Un’evoluzione nella quale egli stesso ammette di aver cambiato più volte direzione, sperimentando diversi materiali e tecniche. Inoltre, si nota l’enfasi posta sul suo lavoro, il quale è esistito anche prima dell’interferenza critica: quest’ultima ha poi cercato di ridurlo in definizioni nette, quasi claustrofobiche.

Da questa intervista è evidente la diffidenza di Burri nel farsi iscrivere all’interno di una sola corrente estetica, ma ovviamente questa è quella a cui egli appartiene. Sicuramente quello che Burri condivide con l’informale è la concretezza ed espressività materica delle sue opere.<sup>49</sup> L’uso diretto dei materiali puri, l’intensità del rapporto forma-colore e l’importanza del gesto artistico come forza creatrice, sono punti di tangenza con la corrente informale.

Tuttavia, nella sua ricerca di equilibrio tra forme e materiali, Burri di fronte al quadro, governa, sceglie, calibra, dispone e ricompone secondo una logica interna. Si differenzia quindi da quell’idea proposta dal critico Michel Tapiè, secondo cui è possibile avvicinarsi all’opera “senza idee di composizione, senza ricerca di equilibrio, senza alcuna idea assolutamente [...]”, che comunque non era vera nemmeno per gli artisti francesi, dacché quando un artista si mette all’opera, anche quando si lascia condurre dal moto della sua psiche come in certe opere surrealiste, egli sta comunque compiendo una scelta.<sup>50</sup>

Per capire meglio come collocare le opere di Burri in questa corrente, è utile prendere in esame la distinzione tra il termine “informe” e “informale”. Il primo “implica un giudizio almeno tendenzialmente ontologico, una categoria che si applica a un’entità naturalistica, un giudizio conoscitivo sulla realtà. “informale” è la delimitazione di un’area di cultura, [...], ristretta ad una precisa epoca della cultura figurativa post-bellica [...] anche se Burri va inevitabilmente iscritto

---

*naturalisti* del 1954, e *Una situazione non improbabile* pubblicata sulla Rivista *Paragone*. Tra i ruoli più importanti che ricopre si ricorda il suo titolo di Direttore e Soprintendente della Galleria d’arte moderna di Bologna per la quale acquista diverse opere italiane e internazionali. Le pubblicazioni relative al suo periodo universitario, quando diventa Professore di Storia dell’Arte Medievale e moderna all’Università di Bologna, emergono le lezioni note sotto il nome di *Corpo, azione, sentimento e fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano bolognese* così come anche *Dal Romanticismo all’informale*. (EMILIANI, A., (2015), p. 25-73.)

<sup>48</sup> POPPI, C., (1987), p. 48

<sup>49</sup> ZANETTI, P.S.S., (1998), pp. 145-146.

<sup>50</sup> DE SABBATA, M., (2008), pp. 9-15.

nella mitologia ideologica di questa cultura, il suo specifico figurativo ha conservato una lucidità operativa di ascendenza neoplastica estremamente lontana dall'irrazionalismo programmatico dell'informale in senso stretto".<sup>51</sup> La "lucidità operativa di ascendenza neoplastica" a cui fa riferimento l'autore, è quella continua ricerca di equilibrio formale e la conseguente composizione calibrata tra le forme, i materiali e i colori. Questa caratteristica priverebbe l'artista umbro di quell'istintività incontrollabile, visibile in altri artisti informali europei.

Secondo la logica dell'arte, intesa tradizionalmente come *mimesis* della natura, quello che ne consegue è un'arte che deve rappresentare l'informe e quindi un'arte informale. Questa lettura, di stampo naturalistico, vede quindi le opere di Burri come qualcosa di mimetico volto a rispecchiare la realtà. Tuttavia, nelle opere dell'artista umbro il riferimento al dato naturale non è mai diretto. Infatti, nel testo *Situazione non improbabile*, risalente al 1957, Francesco Arcangeli scrive: "In queste tele la natura sembra simbolicamente allusa, ma in realtà è concretamente presente".<sup>52</sup> Nelle opere di Burri, il rinvio al dato reale è semplicemente un'allusione emblematica, poiché quello che l'artista rappresenta è la pittura stessa, attraverso la natura ontologica dei materiali. La realtà *altra*, a cui fa riferimento Antoni Tàpies nel suo testo *Art Autre*, in Burri non è più filtrata attraverso la sua rappresentazione sulla tela, ma appare attraverso la piena manifestazione del linguaggio pittorico: forme e materiali allo stato puro. Una pittura che dipinge sé stessa, che manifesta i suoi meccanismi interni e, nel caso di Burri, conosce una distribuzione compositiva e cromatica estremamente equilibrata.<sup>53</sup>

Da questa breve analisi della posizione di Burri nell'informale, emerge chiaramente come le opere di questo artista siano estremamente complesse e originali.

Tuttavia, è necessario analizzare le opere del maestro ponendole in relazione agli sviluppi artistici del tempo al fine di una maggior comprensione del suo linguaggio espressivo e della sua unicità. A tal proposito, è utile confrontare la sua produzione artistica con quella di Lucio Fontana, artista attivo negli stessi anni e punto di riferimento cruciale per quel gruppo di artisti informali noti come spazialisti-nucleari.

I due artisti sono considerati i maggiori esponenti dell'informale italiano perché le loro ricerche artistiche, pur adottando strumenti linguistici diversi, hanno esplorato forme espressive nuove.

Burri e Fontana sono diversi nel linguaggio, si uniscono nella ridefinizione del concetto di spazio, che acquista nelle loro opere diversa profondità e scansione. Con questi due artisti la superficie dell'opera smette di essere un piano bidimensionale passivo, ma si trasforma in protagonista o co-protagonista attiva dell'azione artistica. Proprio questa nuova concezione dello spazio emerge nel

---

<sup>51</sup> CAROLI, F., (1979), p. 9.

<sup>52</sup> CAROLI, F., (1979), *Idem*, p. 5.

<sup>53</sup> PATARINI, V., (2013), p. 16; p. 28-40.

*Manifesto del Movimento spaziale*, firmato da entrambi gli artisti nel 1952 alla Biennale di Venezia. Nel testo lo spazio veniva esplorato in due modi: “il primo quello degli spazi una volta considerati misteriosi e ormai noti e sondati, e quindi da noi usati come materia plastica; il secondo quello degli spazi ancora ignoti nel cosmo che vogliamo affrontare come dati di intuizione e di mistero”.<sup>54</sup>

La prima nozione è valida anche per Burri, che esplora la dimensione spaziale proprio attraverso la materia plastica, ma le ricerche dei due artisti divergono nel secondo punto. Tuttavia, è proprio durante la Biennale del '52 che Fontana acquista un disegno di Alberto Burri intitolato *Studio per lo Strappo* con la quale l'artista umbro aveva avuto modo di partecipare alla Biennale, limitato però nella sezione del bianco e nero quindi del disegno. In risposta proprio a questa limitazione espositiva, Burri risponde con ironia e crea il disegno come ricalco su carta dei suoi recenti *Sacchi* che erano stati esclusi dalla Biennale. Non è casuale che nel maggio dello stesso anno, Fontana espone alla Galleria Naviglio di Milano i suoi primi tagli: opere dove l'artista squarcia la tela, incidendo su di essa una lunga fenditura. Il disegno di Burri dunque risulta essere stato per Fontana un motivo di riflessione per definire la sua identità linguistica.

Nonostante alcuni punti di tangenza tra i due artisti, tra cui la ricerca di un ordine compositivo e l'energia controllata dei loro gesti creativi, i due presentano alcune differenze. Queste emergono già nel 1947, quando Fontana redige il *Primo Manifesto dello Spazialismo* dove esprime di voler “svincolare l'arte dalla materia”. Afferma che l'eternità dell'arte è possibile solo nel gesto e non nella materia. Alla luce di tali affermazioni, emerge chiaramente la diversa poetica dei due artisti: Fontana si distanzia dagli aspetti materiali per esplorare nuovi mezzi espressivi quali la luce, la televisione visti come efficaci strumenti per sondare nuovi spazi. Burri, invece, costruisce la sua ricerca pittorica sulla materia stessa, da lui considerata residuale, germinale. Nell'artista umbro c'è la volontà di ostentare la natura ontologica dei materiali, la loro essenza. Quest'ultima è visibile nell'atto di presentazione di un equilibrio interno, raggiunto attraverso un chiaro principio ordinatore. Burri arriva a questa stabilità formale, calibrando la forza e la presenza di un colore o di un materiale, in relazione ad un altro, secondo termini quantitativi e percettivi.

Inoltre, i due artisti si differenziano nel trattamento della tela stessa. Fontana la incide, la taglia, nell'ottica di un orientamento spaziale che vada oltre. Burri, al contrario, strappa, ricuce, brucia, creando un altro tipo di dimensione spaziale. Nelle opere del maestro umbro, la spazialità serve a definire le zone e i confini del suo modo operativo: segna fino a dove è arrivato l'uso della fiamma ossidrica nel caso dei *Ferri*, definisce le aree lucide e opache nei *Cellotex*, si esprime nelle forme circolari dei crateri che si aprono a seguito della combustione delle *Plastiche*.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> CORA', B., (2010).

<sup>55</sup> CORA', B., (2009 - 2010).

Nel caso di Fontana, si evince un tentativo di superamento dell'opera intesa come superficie piana e chiusa, nell'ottica di una smaterializzazione dell'arte. In opposizione, Burri sembra tendere verso una totale oggettività di quest'ultima, poiché i materiali da lui scelti prendono il totale sopravvento e diventano espressione stessa della volontà artistica.<sup>56</sup>

È proprio questa predominanza materica e il ruolo che assume nella produzione di Burri, che lo distingue anche da altri artisti informali. Infatti, nelle opere di Fautrier, Dubuffet o Wols, la materia non viene mai ostentata nella sua purezza, ma assurge sempre al ruolo di supporto dell'immagine, facendo riferimento a qualcos'altro diverso da sé. Nel caso di Burri, invece, la materia è privata di ogni significato metaforico perché è attraverso il suo completo dispiegamento che la pittura può diventare “[...] una presenza nello stesso tempo imminente e attiva [...]” come sostiene l'artista stesso. I materiali esistono in quanto tali, diventano superfici pregnanti di significato senza suggerire un'immagine altra.<sup>57</sup>

L'originalità di questo artista risiede proprio in questo: nella capacità di svelare totalmente l'organicità di un materiale, di renderlo immagine di sé stesso. L'innovazione sta anche nella sensibilità con la quale sceglie i materiali: spesso sono scarti organici, provengono dalla vita quotidiana. Sono già stati consumati e riutilizzati più volte e dunque sono carichi di storie umane. Sottoposta a innovativi procedimenti metamorfici quali la combustione, o succube di strappi e ricuciture, la materia di Burri si anima, vibra, racconta sé stessa e si fa portavoce della creatività dell'artista.

È proprio da questa varietà di materiali utilizzati, che derivano le complesse sfide conservative caratterizzanti l'arte contemporanea. In particolare, risulta molto difficile per il restauratore individuare la modalità di intervento più idonea per garantire la salvaguardia del manufatto artistico. A tal proposito il capitolo seguente analizzerà proprio le principali difficoltà che caratterizzano la conservazione delle opere d'arte contemporanea, e quindi anche quelle appartenenti all'Informale, soffermandosi sui principali fattori di degrado e analizzando brevemente le diverse metodologie di restauro adottate.

---

<sup>56</sup> PATARINI, V., (2013).

<sup>57</sup> ZANETTI, P.S.S., (1998), p. 146.



## CAPITOLO 2: LA CONSERVAZIONE DELL'ARTE CONTEMPORANEA: COME RESTAURARE L'ARTE INFORMALE

### 1. Dibattiti, considerazioni, riflessioni e finalità del restauro in ambito contemporaneo

L'arte contemporanea, per la sua natura estremamente eterogenea relativa alla diversità di materiali e alle tecniche che la contraddistinguono, ha portato alla nascita di diverse problematiche inerenti la sua conservazione. L'appartenenza delle opere contemporanee ad un periodo cronologico recente, non le esclude da possibili fenomeni di degrado che continuano a minacciare ancora oggi la loro integrità. Infatti, sono molteplici i fattori alla base del suo decadimento e qui di seguito se ne riportano alcuni.<sup>58</sup>

Una delle principali cause di degrado che interessano i manufatti artistici contemporanei è legata ai nuovi materiali di cui sono composti, e alla maniera sperimentale con cui sono stati utilizzati. Tra questi si ricordano i colori acrilici e l'uso che ne hanno fatto artisti come Dubuffet, Fautries, Tapiès e lo stesso Alberto Burri. Essi, nel tentativo di arricchire la materia del quadro, iniziano a definire delle nuove modalità espressive estremamente personali. Ognuno di loro, adottando tecniche esecutive diverse, creano superfici pittoriche di grande spessore.<sup>59</sup> Tale consistenza materica è garantita proprio dall'utilizzo dei nuovi pigmenti, messi in commercio dall'industria e scelti per le loro vantaggiose proprietà tra cui la facilità di stesura, la rapidità di asciugatura e la mescolanza diretta in acqua. Queste caratteristiche tecniche sono fattori determinanti perché agevolano il lavoro dell'artista e gli permettono di definire un linguaggio estetico nuovo e personale. Tale espressione si arricchisce ulteriormente, con l'inserimento di altri materiali tra cui tele di juta, plastiche, schegge di vetro, pezzi di legno o di metallo. Questi elementi di natura eterogenea animano la superficie dell'opera e ne conferiscono una tridimensionalità quasi scultorea. Sono oggetti che vengono scelti per il loro aspetto estremamente naturale, grezzo, imperfetto di cui l'artista ammira proprio la forma degradata, deturpata e colta nel suo pieno stadio evolutivo. Sono tracce materiche, prelevate dalla realtà circostante e come tali ne diventano la diretta testimonianza.

Questo è visibile nella serie dei *Sacchi* di Alberto Burri, risalente ai primi anni Cinquanta del Novecento in cui l'artista utilizza pezzi di juta, canapa, lino e a volte anche frammenti di seta.

---

<sup>58</sup> LANUTI, S., (2009), pp. 81-97.

<sup>59</sup> MONTORSI, P., (1991), pp.9-45.

Queste stoffe sono spesso ricavate da altri oggetti: la juta, per esempio, proviene dai vecchi sacchi logorati che una volta contenevano zucchero o farina.<sup>60</sup>

Tuttavia, questi elementi, una volta integrati all'interno dell'opera possono diventare un ulteriore causa del suo degrado. A lungo termine appesantiscono il dipinto provocando rotture e, nel caso di particolari stoffe, queste possono facilmente sfaldarsi o rompersi. È il caso di *Abstraction Brown Burlap* o *Sacco* (1953), di Alberto Burri conservato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Torino. L'opera si compone di frammenti di tela di juta consolidati con strisce di tela nera e un frammento di seta sporgente applicato al centro. Quest'ultimo tessuto, per via del suo filato estremamente fragile, risulta lacerato. Per reintegrare questa rottura, il restauratore ha dovuto cercare la seta con la stessa trama e rincollarla utilizzando il vinavil. Tale intervento ha permesso di ricomporre l'opera ma ha evidenziato la fragilità di questi tessuti. A tal proposito è stato consigliato al museo di garantire massima attenzione nella conservazione di questo tipo di manufatti data l'elevata fragilità dei loro filati.<sup>61</sup>

La sperimentazione di nuovi linguaggi espressivi che vedono protagonisti l'uso di colori acrilici interessa anche artisti come Mark Rothko che, nel primo dopoguerra, altera intenzionalmente la miscela tra pigmento e legante, modificando le quantità di ciascuno per ottenere nuovi effetti pittorici. Nel secondo dopoguerra, gli esperimenti su questi prodotti diminuiscono, perché gli artisti iniziano ad acquistare pigmenti già pronti all'uso, creati appositamente dalle industrie per soddisfare le richieste.

Da un punto di vista conservativo, risulta estremamente difficile conoscere la natura di questi materiali, perché spesso le aziende di produzione ne alterano la composizione chimica interna, senza però cambiare il nome del prodotto finale e senza informare l'artista acquirente. Ne derivano due conseguenze importanti. La prima è che l'artista contemporaneo, a differenza di quello antico che preparava manualmente i propri pigmenti seguendo appositi ricettari, non sempre conosce la composizione del materiale che utilizza. La seconda conseguenza è di natura conservativa: per il restauratore contemporaneo risulta molto complesso identificare la struttura chimica e fisica dei prodotti industriali e dunque ha maggiore difficoltà a prevederne il degrado nel tempo.<sup>62</sup>

Tra gli altri materiali che si affermano nel linguaggio artistico contemporaneo e che si rivelano essere un ulteriore causa del suo degrado, vi sono le plastiche, il cui utilizzo in ambito pittorico e scultoreo si afferma a partire dagli anni Cinquanta del Novecento. I materiali plastici attirano l'attenzione degli artisti per la loro estrema leggerezza da cui ne deriva una facile manipolazione.<sup>63</sup> Infatti, la presenza di specifici additivi conferisce maggiore flessibilità e consente di avere più

---

<sup>60</sup> CASTELLANO, M.G., (1994), pp. 79-84.

<sup>61</sup> FELICI, R., (1999), pp. 171-172.

<sup>62</sup> RAVA, A., (1998), pp. 26-32.

<sup>63</sup> FELICI, R., (1999), pp. 163-178.

colorazioni dello stesso materiale, permettendo all'artista di ottenere straordinari effetti lucidi e opachi. La plastica risulta essere, accanto ai colori acrilici, un altro strumento che amplia l'orizzonte espressivo dell'artista. Tra coloro che sperimentano le potenzialità espressive di questo materiale si ricorda Alberto Burri nella serie *Plastiche*, ma anche Pino Pascali che, nell'opera *Maternità* (1964), rappresenta la tridimensionalità di un ventre materno utilizzando un pallone da spiaggia in PVC.

Tuttavia, l'elevata concentrazione di additivi presenti nelle catene polimeriche delle plastiche espone il materiale stesso al suo processo di invecchiamento. Quest'ultimo fenomeno di degrado si manifesta esteticamente attraverso una perdita di lucentezza e resistenza, con la conseguente formazione di fessure e distacchi. È il caso dell'opera *Grande Rosso P.N.18*, di Alberto Burri risalente al 1964 e conservata presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. L'opera è realizzata con una grande massa di materiale plastico rosso, più volte ripiegato su sé stesso per ottenere un gioco di spessori e rilievi. Tuttavia, è proprio questa pesante coltre materica che ricopre le grandi dimensioni dell'opera, che grava sull'intero supporto causando cedimenti di natura meccanica, soprattutto in corrispondenza dei bordi e nei punti più deboli di ancoraggio.<sup>64</sup>

La presenza di additivi, così come anche l'aggiunta di stabilizzanti, plastificanti e coloranti non caratterizza solo le plastiche ma anche gli stessi colori acrilici e molti smalti sintetici, rendendoli estremamente vulnerabili a fenomeni di decadimento quali la degradazione termica, chimica, l'invecchiamento ambientale e degni biologici. Eventi di questa portata possono essere dovuti anche ad altri fattori tra cui l'esposizione alla luce, l'umidità, agenti atmosferici e agenti inquinanti, così come anche temperature elevate e la presenza di funghi e batteri. Sono elementi nocivi che alterano la struttura chimica dei materiali, portando al decadimento fisico dell'opera stessa, la quale risulterà variata nel proprio aspetto manifestando fessure e sollevamenti nella pellicola pittorica.<sup>65</sup>

Queste forme di degrado non sono dovute solo alla natura dei materiali utilizzati, ma anche all'ampio spettro di tecniche esecutive, da quelle più tradizionali a quelle più innovative e impiegate da ciascun artista in maniera del tutto personale.<sup>66</sup>

Dalla fine dell'Ottocento alla metà del Novecento, la maggior parte degli artisti attivi in questi anni prediligono materiali tradizionali tra cui l'uso dell'olio o della tempera applicati su supporti quali la tela o la tavola. Tuttavia, rispetto alle opere di arte antica, alcuni di questi manufatti sono realizzati con tecniche esecutive diverse. Infatti, non sempre l'artista realizza lo strato preparatorio

---

<sup>64</sup> FELICI, R., *Idem*.

<sup>65</sup> CHIANTORE, O., RAVA, A., (2005), pp. 78-94.

<sup>66</sup> NEGRI, A., (1990), pp. 20-24.

e questo causa l'assorbimento del legante nel supporto e la conseguente de-coesione con i pigmenti.<sup>67</sup>

Inoltre, queste opere presentano strati pittorici spessi e sovrapposti come nel caso dell'artista Domenico Manfredi. Quest'ultimo rappresenta un esempio singolare di pittura astratta, in cui una tecnica tradizionale come quella della tempera viene utilizzata in maniera innovativa. La poca consistenza materica di questo pigmento e la sua rapidità di applicazione permette a Manfredi di creare diverse stratificazioni di pennellate, ottenendo un risultato finale di estrema raffinatezza tonale. Tale risultato estetico non sarebbe stato raggiunto, se l'artista avesse utilizzato l'olio: quest'ultimo, infatti, si muove lentamente sulla superficie e richiede dei tempi di asciugatura prolungati.

Tuttavia, da un punto di vista conservativo, questa modalità di stesura cromatica ha subito manifestato i primi fenomeni di degrado. A conclusione dell'opera, a causa del continuo movimento della tempera, sono apparse crepe e distacchi sulla superficie pittorica, rivelando gli strati pittorici sottostanti. Tale alterazione sembrerebbe voluta dall'artista stesso che, in questa maniera, mostra la sua tecnica esecutiva. Le fratture e i sollevamenti permettono di mostrare l'ampia tavolozza cromatica di Manfredi nascosta negli strati sottostanti.<sup>68</sup> In tal caso, è interessante notare come un danno estetico causato dalla natura di un pigmento, possa invece rivelare gli aspetti più nascosti di un'opera.

Per questa categoria di dipinti che vedono l'uso di materiali più tradizionali, gli interventi di restauro e di conservazione più frequenti sono quelli di consolidamento o impregnazione. Queste operazioni sono utili per sopperire ai sollevamenti e crepe dovute all'esigua coesione del pigmento con il legante o all'eccessiva stratificazione di colori. In questi manufatti, l'assenza parziale o totale dello strato finale di vernice comporta anche diversi interventi di pulitura, volti all'eliminazione di particelle di pulviscolo che facilmente si depositano in superficie. Tale intervento si differenzia in base al pigmento usato dall'artista: per i colori acrilici usati in aree bianche, la pulitura viene effettuata con la gomma pane, mentre nelle aree nere e colorate è utilizzata la benzina. Gli smalti vinilici richiedono invece una pulitura con acqua, mentre sui colori a olio è possibile stendere un leggero strato protettivo di vernice al fine di incrementare leggermente la brillantezza cromatica.<sup>69</sup>

Le opere appartenenti alla seconda categoria che si riscontra nel panorama artistico contemporaneo sono estremamente innovative perché sono composte dall'artista attraverso l'uso di materiali di

---

<sup>67</sup> CASTELLANO, M.G., (1993).

<sup>68</sup> NEGRI, A., (1990), pp. 7-20.

<sup>69</sup> CASTELLANO, M.G., (1993).

varia natura, tra cui molti di origine industriale. All'interno di questa classe è possibile individuare altre due tipologie di manufatti.

I primi, di natura polimaterica, sono manualmente costruiti e assemblati dall'artista come è visibile in *Nero Bianco Nero* realizzato da Alberto Burri nel 1955. È un'opera estremamente complessa, caratterizzata dalla compresenza di più materiali, tra cui stoffe di seta, carte, plastiche unite tra loro e applicate su un supporto in tela di juta e successivamente sottoposte ad un processo di combustione.<sup>70</sup> Anche Giulio Turcato assembla diverse tipologie di materiali, come è visibile nell'opera *San Rocco* del 1960, dove l'artista applica sul fondo in catrame una velatura di granelli di sabbia, alternando frammenti di carta oleata e carta carbone. Manufatti di questa natura, estremamente complessi nella stratificazione materica che presentano, possono andare incontro a diversi fenomeni di degrado. Nel caso di Turcato, infatti, il ritiro della carta oleata in diversi punti della superficie ha comportato il successivo sollevamento dello strato sabbioso dal supporto in catrame.<sup>71</sup> Di fronte a opere di questo genere, il restauratore può intervenire limitandosi a rallentare e opportunamente controllare il processo di decadimento, evitando il rifacimento del materiale originale.

La seconda tipologia di manufatti include opere dove l'intervento dell'artista è di natura progettuale o concettuale. Sono opere in cui sono assemblati materiali di origine industriale disponibile in commercio o commissionate dallo stesso autore. È il caso di Pino Pascali che per la realizzazione della sua opera *32mq di mare circa* (1967), commissiona ad un fabbro la realizzazione di trenta vasche quadrate di lamiera di alluminio zincato contenenti al loro interno l'acqua al blu metilene. Si evince che il progetto all'origine dell'opera appartiene a Pascali, ma la realizzazione manuale viene delegata ad una figura esterna. Per questo motivo, da punto di vista conservativo, questi contenitori possono essere eventualmente sostituiti, qualora non fosse più possibile conservarli attraverso interventi di manutenzione.<sup>72</sup>

La casistica di opere d'arte contemporanea fino a qui riportata non solo ha permesso di enucleare i materiali e le tecniche usate da alcuni artisti, ma ha evidenziato come il restauratore debba intervenire caso per caso, sulla base del manufatto artistico che ha di fronte. Ne consegue che non è possibile stabilire un principio di durabilità e di degrado comune a tutte le opere di arte contemporanea, poiché ognuna di esse presenta una composizione interna diversa e come tale richiede un trattamento consono alla sua natura e al suo stato conservativo.

I manufatti fino a qui analizzati rientrano nelle prime due tendenze artistiche individuate dallo studioso Michele Cordaro nell'ampio panorama contemporaneo. La prima, infatti, di natura più

---

<sup>70</sup> CARNAZZA, P., *et al.*, (2018), p. 1-3.

<sup>71</sup> NEGRI, A., (1990), pp.7-20.

<sup>72</sup> CASTELLANO, M.G., (1993).

tradizionale, include tutte quelle opere realizzate su supporti come tele di carta, tele sintetiche o supporti rigidi come tavole. Queste opere presentano una stesura cromatica a base di pigmenti stemperati in leganti di natura organica, come l'olio o la tempera, o in leganti di sintesi chimica, come l'acrilico o vinile. La seconda tendenza include opere in cui si ravvisa l'utilizzo di materiali eterogenei, stoffe, frammenti di carta e oggetti quotidiani, prelevati dalla realtà circostante e uniti attraverso complicati procedimenti di assemblaggio, al fine di ottenere un'opera polimaterica ed estremamente elaborata.

Lo studioso individua una terza tendenza artistica che comprende tutte quelle opere che comunicano il messaggio artistico attraverso meccanismi azionati a motore, note come arte cinetica o computer art.

La maggior parte di queste manifestazioni artistiche sono accomunate dal fatto di essere costituite in prevalenza da materiali e prodotti industrialmente preparati, selezionati dall'artista perché attratto dalle loro potenzialità espressive, pur non conoscendone la composizione interna, la qualità o la durabilità nel tempo.

Si impone quindi al restauratore la necessità di individuare e comprendere il comportamento di questi prodotti, sia quelli di composizione tradizionale, sia quelli opportunamente alterati industrialmente e approfondire la tecnica con la quale sono stati applicati.<sup>73</sup> Ne risulta che ciascun intervento di restauro su opere di arte contemporanea richiede conoscenze e competenze specifiche che non possono derivare dal restauro dell'arte antica. Infatti, qualora la composizione di un materiale contemporaneo rimane ignota, risulterà più difficile stabilire come quest'ultimo possa reagire alle operazioni di restauro. Per questo motivo, interventi abitualmente eseguite anche su opere antiche, come la pulitura, il consolidamento o un'integrazione pittorica, richiedono invece maggiori accortezze e attenzioni quando effettuate su opere di arte contemporanea. Nel caso di opere appartenenti all'arte cinetica, per esempio, si chiede al restauratore di conoscere a fondo i meccanismi interni che garantiscono il funzionamento tecnologico della macchina.

È soltanto grazie a questa preparazione che il restauratore può capire come intervenire, sostituendo, se necessario, alcune parti dell'ingranaggio meccanico dell'opera così da ripristinarne il funzionamento e garantire la sua fruibilità.<sup>74</sup> Tale riparazione è del tutto legittima da un punto di vista teorico perché rispetta la netta distinzione brandiana tra aspetto e struttura dell'opera.<sup>75</sup>

Un'ulteriore sfida inerente alla conservazione dell'arte contemporanea è relativa alla preparazione dei dipinti su tela. Infatti, se in precedenza questo passaggio prevedeva l'uso della pittura a olio, a

---

<sup>73</sup> CORDARO, M., (1994).

<sup>74</sup> CORDARO, (1994), p. 84.

<sup>75</sup> Cesare Brandi nel suo testo *La Teoria del Restauro*, analizza la materia come il veicolo di espressione dell'immagine e come tale è l'unico oggetto di intervento di restauro. La materia a sua volta si divide in struttura e aspetto dell'opera. Per capire la differenza tra questi due concetti, l'autore riporta l'esempio di un dipinto su tavola dove la pittura "[...] sarà la materia come aspetto, la tavola la materia come struttura". (BRANDI, C., (1963), p. 9-10.).

partire dagli anni Trenta del Novecento, il fondo dell'opera viene trattato uno strato di acrilico, successivamente ricoperto di titanio bianco.<sup>76</sup> I materiali acrilici tuttavia, sono particolarmente solubili in solventi e dunque si ammorbidiscono facilmente a basse temperature, generando screpolature. L'adesione tra la preparazione e la pellicola pittorica risulta molto difficile e dunque l'intervento di restauro particolarmente complesso.<sup>77</sup>

Tra gli altri fenomeni di degrado che minacciano l'arte contemporanea, vi è la sua ricezione da parte del pubblico. Quest'ultimo, infatti, considera il prodotto artistico della sua epoca come un bene di consumo e spesso non ne comprende il linguaggio originale. Tale incomprendimento porterebbe ad una generale indifferenza, quasi una mancanza di rispetto per lo stesso dato materiale e spiegherebbe i fenomeni di vandalismo che spesso ne derivano. Inoltre, la logica del consumo di massa che investe l'arte dei nostri giorni è un altro fattore determinante per il suo decadimento.

Le opere di arte appartenenti a qualsiasi epoca, antica o contemporanea, sono sempre state sottoposte ad un'intensa attività espositiva che ha implicato per questi manufatti trasferimenti a livello nazionale e internazionale. I rischi più importanti relativi a questi spostamenti e che risultano essere ulteriori cause di stress per le opere sono le operazioni di imballaggio, gli arrotolamenti e la poca attenzione nel creare un ambiente idoneo alla conservazione del manufatto, sia durante la sua permanenza nei depositi, sia durante il suo trasferimento.<sup>78</sup> Tuttavia, tali operazioni risultano essere particolarmente dannose soprattutto per le opere di arte contemporanea vista la precarietà dei materiali che caratterizza quest'ultime. A tal proposito è opportuno riportare il caso di un dipinto di Alberto Burri, intitolato *Gobbo*, risalente al 1950. L'opera è stata realizzata con olio e vernice stesi su una tela di sacco. Le sporgenze in superficie, che conferiscono il titolo all'opera, sono state create grazie all'inserimento di un ramo di ciliegio tra il telaio e la tela di sacco. Dalla scheda tecnica dell'opera, la restauratrice Anna Barbara Cisternino annota che "l'opera è in buono stato di conservazione ma per la natura dei materiali che la costituiscono ogni spostamento può metterla a rischio. È sconsigliabile quindi che l'opera venga spostata dal luogo dove si è ambientata in quanto ogni cambiamento climatico altera la struttura del ramo che assorbendo umidità o cedendone potrebbe facilmente schiantarsi".<sup>79</sup> La restauratrice aggiunge che

---

<sup>76</sup> All'altezza del 1930, queste preparazioni chiare vengono realizzate con Bianco di Titanio o Bianco di Zinco, ampiamente utilizzati in questo periodo per via del graduale scadimento della produzione di Biacca (Bianco di Piombo). I leganti principali che caratterizzano questi strati preparatori sono invece perlopiù di tipo sintetico, di cui si ricordano resine alchidiche e resine acriliche. Quest'ultime appaiono in soluzione nel 1936 e si diffondono nella seconda metà degli anni Quaranta. Tuttavia, dopo gli anni Trenta ci sono artisti che continuano ad utilizzare preparazioni oleose come nel caso di Jackson Pollock nell'opera *Alchemy*, (1974). (MAZZONI, T., (1994), pp. 17-36.)

<sup>77</sup> FELICI, R., (1999), pp. 163-178.

<sup>78</sup> MUNDICI, M.C., RAVA, A., (2013).

<sup>79</sup> Scheda di restauro n.9051 scritta da Anna Barbara Cisternino nel maggio del 1996 e oggi conservata presso gli archivi del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM) di Roma.

sono state valutate alcune soluzioni per provvedere allo spostamento del manufatto, tra cui box climatizzati e altre forme di imballaggio. Tuttavia, in ultimo esame, Cisternino sostiene che “è quasi impossibile creare o mantenere lo stesso microclima al quale è abituato il ramo che già con l’andare del tempo per cause naturali è diventato più fragile”.<sup>80</sup> Da questa analisi non solo emerge la difficoltà di trasporto per un manufatto costituito da materiali particolarmente deperibili, ma anche l’estrema complessità di creare artificialmente un ambiente climatico adatto per la sua conservazione.

La difficoltà di trovare un imballaggio idoneo per trasportare manufatti contemporanei in relazione ai materiali costitutivi è visibile anche nel caso dell’opera *La Caduta di Iperione* realizzata da Cy Twombly nel 1962. Durante il restauro di quest’ultima, Maria Grazie Castellano annota la presenza di diversi “[...] frammenti di carta che si erano attaccati al colore ancora troppo fresco, durante il suo primo trasporto dallo studio”.<sup>81</sup> Spesso infatti, molti artisti contemporanei applicano i colori in maniera pastosa, spremendoli direttamente dal tubetto sulla superficie della tela. Così facendo ottengono una coltre cromatica estremamente suggestiva, ma da un punto di vista conservativo questo metodo di applicazione non permette ai pigmenti di asciugarsi in profondità. Essi, a causa del loro spessore, rimangono morbidi al tatto e dunque più inclini ad attrarre particelle di deposito derivanti dagli imballaggi di trasporto.

Un caso simile ha interessato anche l’opera di Loris Cecchini appartenente alla serie *Stage Evidence* realizzata nel 2002 e conservata presso il Museo del Novecento di Milano. Si tratta di una scultura in gomma poliuretana che copia una fotocopiatrice in scala 1.1. Il materiale costitutivo di colore grigio è stato poi caricato di caolino e plasticizzato con ftalato e successivamente colato in stampi. Per la condizione di deterioramento nella quale riversava l’opera, essa viene trasferita nei laboratori dell’ICR di Roma nel 2008. Qui vengono rilevati diversi fenomeni di degrado, alcuni dei quali relativi al contenitore scelto per la conservazione del manufatto. Sul supporto dell’opera, infatti, si presentano diversi frammenti dell’imballaggio: “[...] in particolare al corpo centrale e al vassoio risultavano strettamente adese porzioni della cassa in legno e di poliestere espanso (polistirolo), mentre alcune superfici, liberate dall’imballo, presentavano tracce localizzate di un film trasparente, che all’analisi è risultato essere il polistirolo. Ad alcuni elementi aderivano strettamente fogli di carta velina, di tessuto non tessuto in poliestere o di melinex [...]”.<sup>82</sup>

Dai casi illustrati, emerge l’importanza di esaminare lo stato di conservazione del manufatto, in particolare fattori quali la stabilità dei supporti, l’aderenza dei pigmenti e la qualità della tensione,

---

<sup>80</sup> *Idem.*

<sup>81</sup> CASTELLANO, M.G., (1993), p.27.

<sup>82</sup> CAPANNA, et al., (2009), p. 2.



con l'obiettivo di valutare o meno la possibilità del suo trasferimento. Qualora tale operazione risulti possibile, è necessario identificare le modalità e gli imballaggi più idonei che consentano la protezione dell'opera durante il suo trasporto o durante la sua permanenza nei depositi. Al contrario, nel caso in cui il manufatto si trovi in uno stato di grave precarietà strutturale o i materiali costitutivi risultino estremamente deperibili, il restauratore è tenuto a sconsigliarne il trasporto.

Dopo aver illustrato i principali fattori di degrado che incombono quotidianamente sulla vita dei manufatti contemporanei, la ricerca si prefigge ora di definire come il restauratore ha risposto a queste sfide conservative, illustrando sommariamente i principali momenti di riflessione che hanno caratterizzato questo dibattito. A tal proposito, è interessante analizzare il dialogo avvenuto tra lo storico dell'arte Francesco Poli e il restauratore Antonio Rava sul restauro dell'arte contemporanea.<sup>83</sup> Durante l'intervista, Rava espone alcuni concetti chiave.<sup>84</sup> Il primo consiste in un'indispensabile conoscenza degli specifici procedimenti operativi e dei materiali costitutivi dell'opera che, come precedentemente analizzato, differiscono da quell'antica. Il secondo concetto prevede la raccolta di informazioni relative al lavoro dell'artista. Questa operazione può avvenire attraverso lo studio dei suoi scritti o alle testimonianze indirette fornite dai suoi amici o conoscenti più stretti. Nel caso in cui l'artista è ancora in vita, può essere utile fare delle interviste per avere notizie dirette riguardo le tecniche e i prodotti da lui utilizzati, ma risulta anche necessario frequentare il suo laboratorio per acquisire un'esperienza pratica e teorica delle sue modalità di lavoro. Questo tipo di indagine permette al restauratore di individuare gli interventi più appropriati da effettuare nel momento in cui lo stato conservativo dell'opera lo richieda.

Tuttavia, è opportuno sottolineare l'importanza di saper riconoscere il punto di arrivo del lavoro del restauro: un limite oltre il quale ogni tipo di intervento potrebbe rischiare di alterare la natura stessa dell'opera e dunque comprometterne il significato. È dunque necessario che il restauratore capisca quando è necessario intervenire, fino a che punto tale intervento è *lectio* e quando, invece, è opportuno fermarsi.

Attraverso l'approccio proposto da Rava, il restauratore può auspicare a trovare la soluzione tecnica migliore per il problema specifico che gli si pone di fronte. Qualunque sia il tipo di approccio scelto, è necessario che ogni intervento sia preceduto da una valutazione culturale di fondo e da una conoscenza dell'oggetto e del messaggio intenzionale dell'artista. L'assenza di

---

<sup>83</sup> POLI, F., RAVA, A., (1993), pp. 49-51.

<sup>84</sup> Antonio Maria Massimo Rava, di origine torinese, si diploma presso l'Istituto Centrale del Restauro a Roma nel 1978 e consegue anche un diploma in Architettura presso il Politecnico di Torino. Nel 1980 vince il concorso di restauratore alla Pubblica Amministrazione dei Beni Culturali mantenendo un'attività privata con l'apertura di due studi a Torino e a Roma. Per due anni si trova negli Stati Uniti, a New York lavorando in diversi studi privati e con varie istituzioni per approfondire la tematica della conservazione dell'arte contemporanea. È stato anche docente di restauro presso l'Accademia Albertina di Torino. Ha scritto diverse monografie e pubblicazioni su riviste. La sua attività di restauro interessa diversi manufatti tra cui anche quelli architettonici.

questo passaggio preliminare può portare a scelte di intervento nocive per l'opera stessa, alterandone l'aspetto e trasgredendo l'intenzione originale dell'autore.<sup>85</sup>

Una prima consapevolezza del problema riguardo la conservazione dell'arte contemporanea si è manifestata negli Stati Uniti già negli anni Sessanta del Novecento diventando poi oggetto di un dibattito internazionale.<sup>86</sup> I restauratori americani, infatti, sono stati i primi a notare le alterazioni su opere di arte contemporanea, soprattutto quelle appartenenti alla corrente dell'espressionismo astratto. Da un esame ravvicinato dei fenomeni di degrado che le opere già iniziavano a manifestare, gli apparve chiaro che le tecniche di restauro utilizzate in quel momento per il trattamento di pitture antiche non erano altrettanto idonee per i materiali contemporanei. L'esperienza americana fu fondamentale perché dimostrò come il restauro delle opere contemporanee si è confrontato fin da subito con la produzione pittorica informale.<sup>87</sup> Quest'ultima, per le sue tecniche e materiali innovativi, ha aperto la strada a tutte le nuove problematiche di conservazione, trasporto, e sopravvivenza dell'arte contemporanea.

È da questo momento in poi che il restauro di quest'arte divenne una problematica impellente, oggetto di interesse internazionale che necessitava una repentina e adeguata risposta. Furono organizzati diversi convegni e seminari per identificare un approccio metodologico comune e allo stesso tempo specifico, adatto alle esigenze conservative di ciascun manufatto. In questo senso, fu importante la Conferenza tenuta dall'ICOM a Stoccolma nel 1959, durante la quale si stabilì che le tecniche di manutenzione e di restauro avrebbero subito importanti modifiche a seguito dell'introduzione in commercio di prodotti sintetici, permettendo la sostituzione dei materiali tradizionale dell'opera in degrado. Tale principio è applicabile soprattutto per quella categoria di manufatti concettuali, in cui l'intervento dell'artista è di natura progettuale. In questi specifici casi, il restauratore deve effettuare diverse valutazioni. La prima è quella di conservare tutta la documentazione relativa al progetto originario dell'opera: disegni, schemi, testi, video o qualsiasi altro materiale che testimoni l'idea dell'artista.<sup>88</sup>

In secondo luogo, il restauratore può valutare la possibilità sostituire quei materiali del manufatto che risultano particolarmente deperibili e che nel loro stato di deperimento, rischiano di compromettere la piena comprensione del messaggio artistico. Infatti, l'obiettivo della sostituzione è quello di riportare l'opera ad una corretta lettura.<sup>89</sup>

I materiali che vengono sostituiti sono spesso di origine industriale o naturale, dunque non sono manualmente creati dall'artista. Proprio per questo motivo, tali materiali possono essere

---

<sup>85</sup> CAPANNA, F., (2010), pp. 105-108.

<sup>86</sup> CHIANTORE, O., RAVA, A., (2005), pp. 60-77.

<sup>87</sup> Si veda il paragrafo successivo: *Problematiche della conservazione dell'arte informale*.

<sup>88</sup> RAVA, A., (2017), pp. 59-62.

<sup>89</sup> POLI, F., RAVA, A., (1993), pp. 49-51.

intercambiati ma solo nel caso in cui è possibile trovarli disponibili in commercio, altrimenti bisogna riconoscere lo stato incompleto dell'opera.<sup>90</sup>

L'intervento di sostituzione richiede sempre di essere supportato con le dovute testimonianze: ogni elemento dell'opera che viene cambiato deve essere documentato nello stato di conservazione in cui si trova prima e dopo l'intervento. Inoltre, è necessario comprovare tale operazione con le motivazioni che hanno portato il restauratore a scegliere questa specifica modalità di intervento. È necessario ricordare che anche i materiali utilizzati per la sostituzione possono a loro volta deperire nel tempo, secondo il naturale ciclo che investe ogni prodotto industriale che nel lungo termine rischia di non essere più reperibile perché sostituito da uno nuovo. Per tale motivo, è opportuno conoscere tutti i fenomeni di degrado a cui il materiale di sostituzione può andare incontro. A tal proposito, a conclusione dell'intervento di sostituzione, si consiglia di effettuare una serie di interventi di manutenzione e prevenzione che consentano di prolungare quanto più possibile la vita del materiale sostituito.<sup>91</sup> È chiaro come un intervento di questo tipo risulta essere un'operazione alquanto estrema e come tale rappresenta un'operazione che può essere valutata possibile da effettuare, solo dopo aver sperimentato ed escluso in precedenza altri tipi di interventi. A volte accade che l'intervento di sostituzione sia regolamentato e voluto dall'artista dell'opera in questione, come nel caso del *Grande Rosso P.N. 18* di Alberto Burri, conservato presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Nella scheda relativa a primo intervento di restauro subito dall'opera nel 1978, Anna Barbara Cisternino riporta la presenza di diversi strappi e lacerazioni nell'ancoraggio superiore e nella parte sottostante del manufatto. Per sopperire a tali danni, si è scelto di usare “[...] la stessa plastica rossa di cui è composto l'oggetto e fornito dallo stesso Burri”.<sup>92</sup>

Un ulteriore intervento di sostituzione del materiale plastico è avvenuto per l'opera *La Maternità* di Pino Pascali realizzata nel 1964. Si presenta come una pittura tridimensionale rappresentante un torso di donna costituita da una tela di cotone tensionata su un pannello di truciolato. Sfruttando il processo di ritiro e asciugatura della tela di cotone, l'artista ha permesso la piena adesione della tela sul palloncino sottostante opportunamente gonfiato. A seguito di un incidente avvenuto durante l'allestimento della prima esposizione dell'opera, tale palloncino in PVC si rompe con il conseguente schiacciamento della tela. L'intervento di restauro effettuato è risultato particolarmente complesso per due motivi: il primo relativo alla esigua documentazione fotografica dell'opera nel suo aspetto originario e il secondo motivo, inerente alla ricostituzione tecnica della forma perduta.

---

<sup>90</sup> CHIANTORE, O., RAVA, A., (2005), pp. 38-46.

<sup>91</sup> CASTELLANO, M.G., (1999).

<sup>92</sup> Scheda di restauro n. 51, inventario 9056 conservata presso l'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna (GNAM), Roma.

Agli occhi dei restauratori non è risultato possibile ricreare la tridimensionalità del ventre rigonfio con materiali alternativi al palloncino e dunque possibilmente più duraturi. Soltanto quest'ultimo è in grado di determinare la forma rotonda del grembo materno gravido. Si è deciso quindi di intervenire inserendo “[...] un palloncino di 61 cm di diametro acquistato in un negozio di giocattoli”.<sup>93</sup>

Da questi casi, si evince che tra le prime preoccupazioni del restauratore contemporaneo vi è proprio l'incerta durabilità dei materiali. In questo senso fu importante il convegno, *Modern Organic Material*, organizzata presso l'Università di Edimburgo nel 1988, che cercò di capire la natura e il potenziale degrado dei materiali polimerici e i possibili strumenti per la loro indagine. Queste problematiche furono ulteriormente sviluppate nel 1991 a Ottawa in Canada, durante l'incontro *Saving the Twentieth century: conservation of modern materials*. Il convegno stimolò a sua volta la divulgazione delle problematiche relative alla conservazione dei materiali contemporanei anche in Gran Bretagna e in alcuni Paesi del Nord, tra cui l'Olanda. È proprio qui che, a seguito di una serie di interventi di restauro su opere contemporanee, emerge la consapevolezza di non avere gli strumenti giusti per comprendere cosa l'artista volesse esprimere attraverso l'utilizzo innovativo dei suoi materiali. Il governo olandese promosse così un programma di salvaguardia del patrimonio culturale moderno che si concretizzò nel progetto sulla Conservazione dell'Arte Moderna portato avanti dal Museo Muller. Il progetto prevedeva il restauro di dieci opere contemporanee selezionate secondo diversi problemi di conservazione e si concluse nel 1997, con un successivo coinvolgimento di diversi musei europei. I risultati ottenuti furono pubblicati nel convegno *Modern Art: who cares?* Questo progetto rappresenta un momento importante nel dibattito sul restauro contemporaneo perché portò alla creazione di un network europeo noto come INCCA, fondato nell'anno 2000 con l'obiettivo di rendere accessibile tutte le informazioni relative alla conservazione dell'arte contemporanea. Rappresenta ancora oggi un punto di riferimento importante che promuove seminari, convegni, incontri internazionali, come momenti di scambio di informazioni per rafforzare la collaborazione tra esperti tecnici, scientifici, conservatori, storici dell'arte e professionisti. È evidente che la consapevolezza del problema della conservazione e del restauro contemporaneo si espanse a macchia d'olio, interessando l'ambito conservativo di diversi paesi. In questo processo di diffusione appare chiara l'importanza che hanno avuto questi incontri come opportunità di confronto e dialogo per garantire la propagazione del problema al livello internazionale.

In ambito italiano, la questione del restauro del contemporaneo si affermò a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta del Novecento, con un leggero ritardo rispetto al panorama europeo ed

---

<sup>93</sup> BONFILII, S., CASTELLANO, M.G., (2001), p. 149.

internazionale. Nella penisola la consapevolezza del problema emerse in risposta a problematiche conservative relative ad alcune opere conservate presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. I manufatti esposti in queste sedi museali iniziavano a manifestare i primi fenomeni di degrado soprattutto in relazione ai materiali con le quali erano state realizzate. Si ricordano soprattutto le opere appartenenti alla serie Plastiche di Alberto Burri, tra cui *Grande Rosso P.N.18* (1964), precedentemente menzionato, e il *Grande Bianco Bis* (1968), entrambi esigenti di interventi di restauro a fronte del decadimento del polimero plastico. Ulteriori manufatti realizzati con leganti sintetici come il Vinavil, spesso utilizzato dallo stesso Burri, iniziavano a rivelare danni così come anche le opere realizzate con smalti e colori vinilici. Di queste si ricordano le pitture monocrome di Mario Schifano, come *Vero amore n.3* (1962) e *Assurdo diario di Berlino* (1964), di Emilio Vedova realizzato con smalti, tempera, collage e graffiti su legno.

È evidente quindi che il dibattito italiano si avviò all'interno delle sedi museali dove i curatori dovevano trovare il modo di conciliare le esigenze espositive con le necessità di conservare un patrimonio artistico che si stava già indebolendo.<sup>94</sup> Ai restauratori italiani, formati sull'approccio di restauro brandiano, risultò evidente l'urgenza di dover intervenire rimettendo in discussione alcuni dei metodi tradizionali che venivano usati fino a quel momento per il restauro di opere antiche. Infatti, tra i principi enucleati nella Teoria di Brandi e quindi fondanti per il lavoro del restauratore, vi è la riconoscibilità e la reversibilità dell'intervento di restauro. Quest'ultimo, nel pieno rispetto dell'istanza estetica dell'opera, deve risultare nettamente visibile e distinguibile dalla restante area originale del manufatto.<sup>95</sup> In aggiunta deve essere un'operazione reversibile, ovvero deve permettere ai restauratori di intervenire nuovamente anche a distanza di tempo. Tale principio deve essere applicato e rispettato soprattutto durante l'integrazione di una lacuna definita dall'autore come "un'interruzione del tessuto figurativo".<sup>96</sup> Secondo Brandi, quest'ultimo può essere ricostituito attraverso la realizzazione di una sottile trama cromatica a ripresa del colore originale dell'area circostante alla lacuna. Questo intervento deve risultare visibile ad una distanza ravvicinata con l'opera, ma da lontano ne garantisce il pieno ripristino della sua fruibilità.

Tuttavia, un intervento di questo tipo appare complesso da applicare su alcune opere di arte contemporanea, come nel caso delle pitture monocromatiche. Queste sono concepite dagli artisti come piani superficiali lisci. L'istanza estetica di queste opere risiede proprio nella campitura cromatica omogenea e levigata che le contraddistingue. Ne consegue che una possibile lacuna all'interno di queste opere ne altera profondamente la trama figurativa. In tal senso, un intervento

---

<sup>94</sup> IAZURLO, P., (2020), pp. 145-150.

<sup>95</sup> BRANDI, C., (1963), p.17.

<sup>96</sup> BRANDI, C., (1963), p. 18.

di integrazione visibile e distinguibile, secondo quanto previsto da Brandi, risulterebbe esteticamente disturbante per l'integrità della superficie. Il principio brandiano, in questo caso, può essere applicato ma in una modalità più elastica che tiene conto della natura estetica di queste opere monocromatiche. A tal proposito, il restauratore contemporaneo può decidere di intervenire con una ridipintura locale adottando gli stessi materiali e tecniche usate dall'artista nelle sue opere. In questa maniera riesce a ricreare lo stesso tono cromatico originale che caratterizza l'area circostante alla lacuna, ripristinando così l'aspetto dell'opera. Un'operazione del genere non sempre risulta percettibile all'occhio umano, ma il restauratore può utilizzare una documentazione fotografica per attestare l'avvenuto restauro e le modalità con le quali è stato eseguito. In questo modo, tale testimonianza permetterebbe al restauratore di conformarsi al principio brandiano di visibilità dell'intervento.

A tal proposito, il convegno sul Restauro dell'Arte Contemporanea organizzato al Castello di Rivoli nel 1987 fu molto importante perché evidenziava la necessità leggere l'opera d'arte come un documento ed un'esperienza estetica, di cui si devono conservare materia e messaggio originale. Il Convegno rappresenta il primo tentativo di uscire da un approccio restaurativo empirico per definire invece una nuova metodologia di intervento che mediasse tra la Teoria del Restauro di Cesare Brandi e l'utilizzo di materiali, tecniche e strumentazioni innovative messe a punto dalla ricerca internazionale.<sup>97</sup> Durante il l'incontro lo studioso Paolo Montorsi sottolinea la necessità di creare una schedatura specifica per descrivere le opere polimeriche, eseguite con materiali industriali. Secondo lui, questo documento deve includere i risultati reperiti da un'analisi diretta dell'opera e le testimonianze ricavate dagli scritti dell'artista. Accanto alla voce di Montorsi, si affianca quella di Michele Cordaro, altra figura importante per il settore contemporaneo, che manifesta particolare interesse alle questioni della metodologia di restauro. Lo studioso afferma che è possibile applicare un tipo di intervento di derivazione brandiana non solo sulle opere antiche ma anche su quelle contemporanee. Infatti, afferma che "l'atteggiamento giusto nel rapporto con opere d'arte contemporanea non è diverso da quello che comunemente si realizza per opere di arte antica. Può sicuramente variare l'applicazione di tecniche o materiali".<sup>98</sup> Nella sua riflessione, Cordaro enuclea alcune tematiche fondamentali che possono guidare il restauratore nei suoi interventi. Egli sottolinea la necessità di attuare una conservazione preventiva, intesa come un insieme di interventi minimi e costanti nel tempo, con lo scopo di evitare, se possibile, un'operazione di restauro più invasiva. A tal proposito, risulta di grande importanza l'influenza che ebbe su di lui Giovanni Urbani, il quale divenne Direttore dell'ICR proprio nel momento in cui Cordaro era attivo come funzionario presso lo stesso Istituto. È in

---

<sup>97</sup> CHIANTORE, O., RAVA, A., (2005).

<sup>98</sup> CORDARO, M., (2003), p. 84.

questi anni che Urbani elabora la teoria della conservazione preventiva, da lui esposta in *Problemi di Conservazione*. In questo testo, egli propone di “elaborare una tecnica di necessità rivolta prima che verso i singoli beni, verso l’ambiente che li contiene e dal quale provengono tutte le possibili cause del loro deterioramento. Il suo obiettivo è pertanto il controllo di tali cause, per rallentare quanto più possibile la velocità dei processi di deterioramento, intervenendo, in pari tempo e se necessario con trattamenti manutentivi appropriati ai vari tipi di materiali”.<sup>99</sup> Infatti, attraverso una conservazione e manutenzione ordinaria e costante del contesto nel quale si trova l’opera, si evita di raggiungere la fase di estremo degrado, stadio ultimo in cui il manufatto necessita di un intervento di restauro incisivo.

In secondo luogo, Cordaro rifiuta il cosiddetto “restauro d’autore”, ovvero permettere all’artista di intervenire sulla propria opera. Infatti, spesso accade che, in mancanza di informazioni scritte riguardo al fare artistico, il restauratore consulti l’artista vivente per capire le diverse fasi del suo processo creativo. L’artista, una volta coinvolto, si ritrova così a rimettere le mani sul proprio manufatto, questa volta in qualità di restauratore. Tuttavia, questo intervento è considerato illecito e sbagliato soprattutto da quegli studiosi che sostengono il valore documentario delle opere non ancora storicizzate. Con l’intervento “restaurativo” dell’artista sulla propria opera, egli riapre il processo creativo, rischiando di alterare il messaggio artistico che aveva previsto nell’aspetto originario e creare così una nuova opera. A differenza di Cordaro, altri restauratori considerano invece lecito qualsiasi intervento conservativo, anche quello realizzato dall’artista purché venga preservata la fruizione estetica dell’opera.<sup>100</sup>

Come ultima riflessione, Cordaro sottolinea l’importanza di non poter restaurare alcune espressioni artistiche tra cui la performance o la land art, per le quali è preferibile ricorrere alla mera documentazione dell’evento. La visione di Cordaro si contrappone nettamente a quella di Giulio Carlo Argan e di Achille Bonito Oliva. Questi studiosi, infatti, negano la definizione di un metodo univoco per il restauro dell’arte contemporanea, e sostengono invece la necessità di operare “caso per caso”, assecondando le necessità conservative di ciascuna opera. Questa visione si basa sul riconoscimento che ogni manufatto artistico è il risultato di una creazione artistica contemporanea estremamente individualizzabile e personale.<sup>101</sup> Infatti, opere ambientali, installazioni, ma anche le espressioni di body art e performance art si contraddistinguono dall’intimo e stretto legame che hanno con un determinato luogo, momento, o con lo stesso corpo dell’artista. Questa loro natura così specifica, le rende delle espressioni artistiche estremamente effimere e dunque molto complesse da conservare nel tempo.

---

<sup>99</sup> ZANARDI, B., (2000), p. 104.

<sup>100</sup> DE BONIS, D., (2000), pp. 63-66.

<sup>101</sup> *Idem*, (2000).

La salvaguardia delle performance, per esempio, è oggi un tema molto dibattuto in cui si cerca di individuare possibili modalità per l'archiviazione di questa specifica espressione artistica. In tal senso, risulta interessante la proposta di Rebecca Schneider la quale sostiene che la performance si conserva nel momento in cui viene trasmessa da un corpo all'altro. Secondo l'autrice, infatti, l'azione performativa si propaga sotto-forma di resti performativi, intesi come tracce invisibili che rimangono sia nel corpo dell'artista sia nei corpi del pubblico testimone dell'azione.<sup>102</sup>

Secondo Philip Auslander, invece, la performance può essere conservata attraverso una documentazione materiale contenente fotografie, video, o anche gli stessi costumi e oggetti usati durante l'happening. Secondo l'autore queste testimonianze materiali sono parte integrante del processo performativo e ne garantiscono una continuazione nel tempo, anche dopo la sua conclusione.<sup>103</sup>

Anche per le opere di land art risulta molto complessa la tematica della conservazione. Molte installazioni ambientali e urbane si presentano oggi come dei beni artistici particolarmente esposti a fenomeni di inquinamento e vandalismo. A tal proposito, oltre ad un'adeguata conservazione manutentiva, si suggerisce di incrementare azioni di tutela e di monitoraggio per evitare che queste opere ambientali siano lasciati in uno stato di completo abbandono.<sup>104</sup>

Il convegno di Rivoli risulta centrale poiché fu di stimolo a successivi momenti di confronto tra cui il Convegno di Ferrara organizzato nel 1991 presso il Salone di Restauro e il convegno presso il Centro per l'Arte Contemporanea di Luigi Pecci, a Prato nel 1994. Anche in quest'ultimo la voce di Cordaro emerge per ribadire l'importanza del restauro come atto critico e che la sua definizione brandiana come "momento metodologico di riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione futura"<sup>105</sup> è valida anche per il contemporaneo.

In questo dibattito di natura internazionale, emergono inoltre le voci di altri due studiosi che hanno analizzato accuratamente il panorama artistico contemporaneo e hanno individuato possibili approcci per la sua salvaguardia. Il tedesco Heinz Althofer identifica nell'arte contemporanea la presenza di due tendenze complementari. La prima riguarda le opere concepite per decadere nel tempo, manufatti che si trovano in una situazione di permanente metamorfosi. La seconda è quella definita dallo studioso come "durezza acrilica", intesa come la realizzazione di opere tradizionali ed esteticamente inalterabili e perfette.

Due direzioni evidentemente opposte tra loro, ma compresenti nel panorama artistico contemporaneo. Di fronte a queste due estremità, il restauratore può inizialmente sentirsi

---

<sup>102</sup> SCHNEIDER, R., (2011).

<sup>103</sup> AUSLANDER, P., (2006). pp. 1-10.

<sup>104</sup> BENFARI, M., (2008), pp. 53-55.

<sup>105</sup> BRANDI, C., (1997), p. 6.



disorientato nella scelta del tipo di intervento da effettuare, ma Althofer rimette in primo piano una regola fondamentale: la conoscenza dell'ideologia dell'artista che sta alla base della creazione del suo manufatto. L'analisi di questa filosofia permetterebbe al restauratore di conoscere a fondo la realtà che ha di fronte e quindi prendere la decisione manutentiva migliore, pur mantenendo una particolare flessibilità nel comprendere le nuove tecniche e materiali.

Nel 1971, Althofer organizza un convegno, in Germania dove definisce gli aspetti specifici per la conservazione dell'arte contemporanea. Infatti, esorta il restauratore a reinventare le modalità tecniche di restauro per affrontare in modo adeguato le difficoltà di conservazione dell'arte contemporanea. Propone così una suddivisione dei manufatti in cinque tipologie:

1. Opere eseguite con tecniche tradizionali
2. Opere monocrome che necessitano interventi di pulitura e di integrazione
3. Opere costituite da materiali di natura instabile per la quale va esaminato lo stato conservativo e adottato un tipo di intervento specifico.
4. Opere nella quale la deperibilità materica fa parte dell'intenzione artistica e dunque in questo caso il restauro non può intervenire.
5. Opere azionate da meccanismi a motore che richiedono continue manutenzioni e riparazioni.<sup>106</sup>

Di fronte a questa catalogazione teorica, lo studioso propone delle soluzioni pratiche e individua tre diversi approcci conservativi da adottare in base al tipo di manufatto da restaurare. Il primo metodo è quello da utilizzare per le opere realizzate con materiali e tecniche tradizionali. Un secondo approccio necessario per opere con conservativi relativi ai loro materiali e tecniche, prevede la sperimentazione di nuovi procedimenti pur mantenendo una buona conoscenza dell'arte moderna e di effettuare, se necessario, test di indagine su modelli preesistenti. Infine, davanti a opere estremamente concettuali che richiedono una disamina ideologica, è necessario fare una riflessione su nuove basi e consultare l'artista per raccogliere maggiori informazioni.<sup>107</sup>

Una simile catalogazione del contemporaneo viene suggerita da un'altra studiosa, Maria Grazia Castellano, che individua invece due tipologie di opere contemporanee, e per ciascuna indica un progetto di restauro specifico. Le opere che sono un prodotto di una esecuzione manuale non replicabile senza che questa replica determini anche una modifica dell'aspetto. Per queste, il restauro deve rispettare l'originalità dell'esecuzione per non rischiare di creare un falso storico (se eseguito dal restauratore) o un falso estetico (se eseguito dall'artista). L'estremo degrado di queste opere deve essere prevenuto attraverso adeguati sistemi di controllo. Tuttavia, di fronte alla forma

---

<sup>106</sup> CHIANTORE, O., RAVA, A., (2005).

<sup>107</sup> ALTHOFER, H., (1991), pp. 75-81.

più estrema di decadimento, la studiosa sconsiglia fortemente qualunque tipo di intervento invasivo e massiccio.

Invece, per le opere eseguite con prodotti industriali assemblati dall'artista il cui intervento risulta più progettuale e ideativo, è possibile effettuare delle sostituzioni fino a quando i materiali costituenti dell'opera possono essere reperiti in commercio, evitando così di creare un falso. La sostituzione delle parti, tuttavia, deve avvenire dopo una dettagliata documentazione dell'iniziale stato conservativo dell'opera e deve essere adeguatamente motivata.

Ad ogni modo, è opportuno tener presente che anche i materiali usati nella sostituzione possono deperire nel tempo o uscire dal circolo del commercio industriale per essere sostituiti da nuovi. In questo ciclo continuo che interessa qualsiasi prodotto industriale, è bene che il restauratore abbia abbastanza informazioni sui possibili fenomeni di degrado che possono minacciare il materiale sostitutivo. A tal proposito, al termine dell'intervento di sostituzione, Castellano propone di effettuare costanti interventi di manutenzione che possono allungare la vita del materiale sostituito.<sup>108</sup>

Le attività di conservazione preventiva sono strategie molto utili soprattutto per l'arte contemporanea perché hanno lo scopo di evitare restauri delicati, difficili o intrusivi per l'opera. La manutenzione dei manufatti artistici di questa epoca deve affrontare problemi conservativi nuovi, legati alla rapidità di degrado, che compromettono le sostanze polimeriche dei materiali. Spesso tale decadimento è irreversibile e dunque è necessario effettuare costanti controlli e verifiche dello stato conservativo dell'opera non appena quest'ultima entra nella raccolta. La manutenzione è strettamente legata alla sede espositiva nella quale il manufatto si colloca. È importante controllarne periodicamente i parametri ambientali: conservare l'opera all'interno di un clima secco, privo di ossigeno e lontano dalla luce. Utilizzare, se necessario, vetrine di protezione adeguate o imballaggi ermetici contenenti sostanze che assorbono l'ossigeno. Maneggiare le opere con cura, indossando appositi guanti di cotone ed evitare l'utilizzo di solventi per pulire materiali polimerici. Queste attività vanno a formare quella che viene definita una conservazione programmata e richiede un'adeguata conoscenza dei materiali costitutivi delle opere insieme ad una documentazione riguardo le intenzioni dell'artista. Questo tipo di lavoro richiede competenze diverse e trasversali che vedono una collaborazione interdisciplinare tra diverse figure tra cui chimici, fisici, biologi, restauratori, curatori e storici dell'arte.<sup>109</sup> Di fronte alle molteplici sfide conservative del contemporaneo, molti studiosi si sono chiesti se il restauro di quest'ultimo meriti o meno un approccio specifico. A tal proposito, Francesco Poli si esprime in maniera negativa, sostenendo l'impossibilità di fissare schemi metodologici e teorici per una

---

<sup>108</sup> CASTELLANO, M.G., (1999), pp. 147-151.

<sup>109</sup> CHIANTORE, O. RAVA, A. M., (2005), pp. 184-191.

realtà così articolata e complessa come quella contemporanea. Al contrario la studiosa Maria Vittoria Marini Clarelli considera il restauro di questi manufatti come un problema specifico che richiede una propria teoria e metodologia di intervento. Secondo la studiosa, la specificità del restauro contemporaneo sussiste e richiede una propria teoria solo “nell’arco di tempo in cui l’artista è ancora in vita ed è possibile un suo intervento diretto o indiretto”.<sup>110</sup> Clarelli sostiene che il primo caso non può essere considerato un restauro, ma bensì una rielaborazione dell’opera che l’artista modifica, trasponendola in un’altra. Il caso di intervento indirette prevede invece una collaborazione tra restauratore e l’artista, in cui quest’ultimo viene consultato per fornire informazioni importanti riguardanti le tecniche, i materiali e le modalità di lavoro che ha adottato per la creazione della sua opera. La dialettica che si viene a creare è particolare e a volte anche molto complessa perché può portare anche a conflitti tra il restauratore e l’artista. È necessario quindi individuare in quali casi è opportuno coinvolgere l’artista e in che modalità, per evitare una sovrapposizione di interventi che potrebbe compromettere il significato dell’opera.

Da questa breve analisi, emergono chiaramente le diverse difficoltà che i restauratori hanno dovuto affrontare, per trovare delle linee guida da condividere e applicare unanimemente nella conservazione del contemporaneo. Tuttavia, all’interno di questo articolato dibattito è possibile segnalare due punti essenziali comuni alle varie scuole di restauro. Il primo è la conoscenza preliminare della composizione interna del manufatto, vista come una prerogativa fondamentale e insostituibile, la cui importanza viene più volte sottolineata nei seminari. Il secondo concetto, a mio avviso estremamente significativo, è la conservazione preventiva.<sup>111</sup> Quest’ultima interessa tutti i beni culturali ed è “assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione e manutenzione e restauro”.<sup>112</sup> In particolare, le operazioni preventive e manutentive sono un insieme di attività quotidiane e costanti volte alla tutela del manufatto e risultano fondamentali per ritardare il più possibile un intervento di restauro di natura invasiva. Cure e attenzioni eseguite in maniera perseverante da tutto il personale di una sede espositiva, possono essere estremamente proficue: allungano la vita dell’opera e ne posticipano la morte

---

<sup>110</sup>MARINI CLARELLI, M.V., (2013), p. 164.

<sup>111</sup> Concetto introdotto da Giovanni Urbani, restauratore e storico dell’arte formatosi presso l’Istituto Centrale di Roma, di cui ne diventa il Direttore nel 1973. A questo anno risale la sua pubblicazione *Problemi di conservazione*, dove sottolinea come il contesto in cui si trova un’opera d’arte può essere l’ambiente da cui provengono le possibili cause del suo degrado. Tale idea si basa su una stretta relazione che si instaura tra il bene artistico e lo spazio in cui esso si trova. La conservazione preventiva proposta da Urbani si fonda sulla necessità di creare un sistema di tutela, che tiene conto di tutti i fattori esterni che possono alterare la vita di un’opera, affinché quest’ultima non arrivi ad un deterioramento avanzato, tale da esigere l’intervento di restauro. Questo sistema prevede una programmazione precisa degli interventi da effettuare su una categoria di opere, sulla base dei rischi ambientali e antropici alle quali queste sono maggiormente esposte. Tale idea viene messa in pratica da Urbani durante il salvataggio di duecentotrenta dipinti su tavola, danneggiati dall’alluvione di Firenze del 1966. I manufatti vengono spostati nella limonaia di Boboli, dove Urbani definisce un programma di intervento per questa specifica tipologia di manufatti, accomunati tutti dal supporto ligneo. (URBANI, G., ZANARDI, B., (2000).

<sup>112</sup> Art. 29, Sezione II, Decreto Legislativo 2 Gennaio 2004, n.42, (Codice Beni Culturali e del Paesaggio).

definitiva. Nel caso specifico delle opere di arte contemporanea, nuovi problemi manutentivi emergono di fronte ai processi di decadimento che interessano questi manufatti, soprattutto in relazione alle tecniche innovative e ai moderni materiali che li contraddistinguono. Sostanze polimeriche, resine sintetiche e gomme manifestano segni di degrado precoci e irreversibili e per questo motivo richiedono controlli accurati non appena entrano all'interno di una collezione museale o nei depositi.<sup>113</sup> In questi spazi, è inoltre opportuno creare delle condizioni ambientali funzionali alla corretta conservazione del manufatto. Questo risulta ancora più valido per un'opera come *Gobbo*, di Alberto Burri, realizzata con un ramo di legno di ciliegio, per cui si richiede più che mai “un'ottimale conservazione in ambiente con una temperatura e umidità regolare e costante per evitare che il legno venga attaccato da microrganismi e da insetti xilofagi o addirittura secchi troppo”.<sup>114</sup>

Nel caso di opere realizzate con materiali plastici, queste devono essere esposte lontano da fonte di luce dirette, all'interno di un ambiente secco, in assenza di ossigeno e privo di polvere.

Il deposito di particelle risulta, infatti, un fenomeno di degrado frequentemente rilevato all'interno delle schede di conservazione relative alle *Plastiche* di Burri, esposte presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Nella documentazione relativa al *Grande Rosso P.N. 18*, la presenza di pulviscolo viene rilevata più volte all'interno della storia conservativa di quest'opera. Durante l'intervento del 1991, viene riportato che “la polvere si attaccava particolarmente nelle pieghe e sulle superfici orizzontali”, così come nel 2016 viene riferita anche una volta la presenza “di spessi depositi di particolato atmosferico che risultano particolarmente adesi a causa del carattere elettrostatico e della morfologia della superficie”.<sup>115</sup> Nelle note viene ulteriormente specificato che “l'esposizione dei materiali a parametri ambientali non ottimale ha aggravato lo stato conservativo”.<sup>116</sup> Da queste osservazioni si evince la necessità di una manutenzione costante dell'ambiente in cui si trova l'opera, in particolare una profonda pulitura della sede espositiva che conserva il manufatto.

Condizioni microclimatiche idonee devono essere assicurate anche durante le operazioni di trasporto del manufatto plastico, utilizzando contenitori aventi al loro interno sostanze che assorbono l'ossigeno. Si consigliano anche imballaggi realizzati con carte, tessuti o materiali privi di additivi pienamente compatibili con la natura del manufatto interno. Inoltre, parallelamente ad

---

<sup>113</sup> CHIANTORE, O., RAVA, A. M., (2005), pp. 184-191.

<sup>114</sup> Scheda di restauro 9051, conservata presso l'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

<sup>115</sup> Relazione scritta da Sigrid Pfondlbauer relativa all'intervento di restauro eseguito in data 22 giugno del 1991. Scheda di inventario 9056 conservata presso l'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

<sup>116</sup> Intervento di restauro eseguito nell'Agosto del 2016. Scheda di inventario 9056 conservata presso l'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

un'approfondita analisi della natura dei materiali e della loro interazione con l'ambiente circostante, la conservazione programmata e preventiva prevede anche un'approfondita conoscenza delle idee dell'artista e le sue intenzioni relative alle modalità espositive. Questi dati, infatti, permettono al restauratore di effettuare delle scelte corrette in relazione alla volontà dell'artista e nel pieno rispetto delle sue opere.

Da questa analisi emerge quindi come la conservazione programmata e preventiva risulta essenziale per il contemporaneo, non solo perché permette di prevedere i processi di danno e di limitarli precocemente, ma anche perché massimizza la resistenza del manufatto alle aggressioni di fattori patogeni esterni.<sup>117</sup>

Questo tipo di tutela si applica attraverso azioni minime le quali, essendo operazioni delicate e poco invasive, risultano essere estremamente vantaggiose perché contribuiscono al mantenimento dell'opera nel tempo, senza snaturare la sua essenza e il suo significato.

## **2. Problematiche della conservazione dell'arte informale**

I movimenti artistici del secondo dopoguerra, tra cui l'espressionismo astratto negli Stati Uniti e l'informale europeo, hanno introdotto importanti novità tecniche ed estetiche nelle opere d'arte, tra cui l'uso di materiali eterogenei esterni al manufatto e l'applicazione di colori acrilici. Artisti europei come Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Jean Fautrier e Alberto Burri hanno arricchito le loro esperienze artistiche, inserendo nelle loro opere materiali che alterassero il tradizionale spessore del piano bidimensionale. Per fare ciò hanno applicato sulla tela sabbia, pezzi di tessuti come i sacchi di juta, e altri tipi di frammenti con uno spirito sperimentale e innovativo. Ciascuno in maniera diversa usava impasti densi e granulosi per ottenere delle superfici mosse e vibranti. È proprio nell'Informale materico, nel quale si identificano questi artisti, che i materiali diventano protagonisti del manufatto e si caricano del messaggio estetico dell'artista.

È da questo uso innovativo dei materiali che derivano le prime problematiche conservative di queste opere tra cui: l'inadeguatezza dei supporti che non riescono a reggere il peso di questi frammenti, la natura estremamente complessa degli stessi, e infine i tipi di collanti di natura industriale. Un'ulteriore sfida conservativa nasce dall'utilizzo del colore acrilico, adottato soprattutto dagli artisti americani tra cui Jackson Pollock, Mark Rothko e Morris Louis.

L'acrilico è una tecnica pittorica a dispersione e la quantità di legante al suo interno è minore rispetto alla tradizionale pittura a olio. Questo la rende una pittura particolarmente fluida, priva di una propria densità fisica e per questo motivo più incline a polimerizzarsi, una volta che l'acqua

---

<sup>117</sup> LUCCHI, E., (2004), pp.23-25.

presente nel colore steso evapora. Questa caratteristica è importante da tenere in considerazione perché complica qualsiasi tipo di intervento di integrazione. Infatti, l'eventuale presenza di un vuoto nell'opera viene tradizionalmente rimarginata con la tecnica della stuccatura, ma nel caso di questi dipinti, la lacuna non è abbastanza profonda per raccogliere lo strato di gesso o altro materiale usato per la sua reintegrazione. Inoltre, i dipinti in acrilico presentano altre due difficoltà tecniche per la loro conservazione: sono manufatti privi di una verniciatura di protezione, dunque sono più esposti a danni di sfregamento esterni. Proprio per questo motivo, attraggono facilmente la polvere presente nell'aria che, di conseguenza, si deposita e si incrosta sulla superficie. A tal proposito è importante che la sede espositiva nella quale si trovano questi dipinti venga costantemente pulita al fine di evitare, ove possibile, interventi di pulitura troppo invasivi.<sup>118</sup>

Nonostante le diverse difficoltà conservative relative all'uso dei colori acrilici, questi prodotti venivano scelti dagli artisti perché permettevano di ottenere degli effetti estetici molto suggestivi e garantivano un'applicazione del colore molto più libera come risposta al gesto istantaneo dell'artista. Gli acrilici, infatti, una volta diluiti con trementina, diventano molto fluidi, prestandosi perfettamente ad una tecnica pittorica come quella dripping, adottata da Jackson Pollock. Egli faceva sgocciolare il pigmento sul dipinto posizionato a terra attraverso un movimento corporeo continuo e libero, lasciando sulla tela fili di colore come tracce della sua gestualità.<sup>119</sup> Una modalità espressiva di questo tipo non sarebbe stata possibile se non grazie alla natura di questi materiali presenti sul mercato. Questi prodotti erano forniti dall'industria ROHM&HAAS e creati sulla base di alcune formulazioni chimiche messe a punto da Sam Golden e Leonard Bocour.<sup>120</sup> Quest'ultimo fu importante per il panorama artistico americano degli anni Cinquanta perché definiva le diverse percentuali di legante, pigmento e solvente presente nei colori, per soddisfare le esigenze espressive di ciascun artista.<sup>121</sup> Morris Louis, per esempio, si rivolse a lui per ottenere un colore acrilico in tubetto ancora più diluito e liquido con cui intridere totalmente le proprie tele di cotone ed avere così un effetto cromatico estremamente morbido. Anche lo stesso Rothko si avvale dell'aiuto di Bocour per creare delle campiture di colore molto sfumate, quasi vibranti. L'artista americano preparava la tela con una stesura molto liquida di colla di coniglio e pigmento su cui poi applicava uno strato di acrilico e pigmenti. L'ultimo rivestimento pittorico era una miscela di olio, trementina e uovo. Questa tecnica sicuramente permetteva all'artista di ottenere degli effetti luministici intensi ma a lungo andare risultava esposta a importanti fenomeni di degrado. Infatti, proprio per la ridotta quantità di legante usata e la complessa stratificazione di

---

<sup>118</sup> MONTORSI, P., (1991), pp. 9-45.

<sup>119</sup> RAMPLEY, M., (1996), pp. 83-94

<sup>120</sup> EBERT, T.L., (1978), pp. 139-163.

<sup>121</sup> PUGLIESE, M., (2012).

prodotti usati le superfici dei suoi dipinti tendono a sbiancare nel tempo e risultano vulnerabili ad aggressioni di muffe esterne.<sup>122</sup>

Nelle opere d'arte informale, un ulteriore problema conservativo è legato all'utilizzo di materiali plastici che vengono impiegati da molti artisti di questi anni in maniera del tutto sperimentale, con la volontà di aggiornare il loro linguaggio espressivo. Sono materiali nuovi e come tali portano con sé nuove sfide di restauro per quanto riguarda la loro durabilità e stabilità nel tempo.

La plastica è composta da polimeri sintetici e viene sintetizzata a partire dalla metà del XIX secolo. Le sue proprietà dipendono molto dai procedimenti che hanno portato alla sua creazione e dalla presenza a suo interno di additivi. Questi prodotti, estremamente sofisticati e innovativi, hanno stimolato l'invenzione artistica portando alla creazione di manufatti nuovi e originali. Infatti, molti artisti dell'informale furono attratti dalle proprietà delle plastiche perché rappresentavano un nuovo mezzo di espressione. Sono materiali facili da tagliare e plasmare, leggeri, flessibili, presenti in diverse forme: opache, lucide o colorate. Risultano quindi estremamente versatili nel loro utilizzo e idonee per adempiere alle ricerche spaziali, cromatiche e luministiche di questo periodo. A tal proposito è suggestivo l'utilizzo che ne fa Alberto Burri nella serie *Combustioni*, realizzata tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Sulla tela, preparata con uno strato di gesso, l'artista sovrappone sottili film di cloruro di polivinile successivamente bruciato con la fiamma ossidrica, ottenendo così particolari rigonfiamenti e raggrinzimenti che conferiscono alla superficie estrema vibrazione. Sempre in Italia, i materiali plastici vengono ulteriormente esplorati negli anni Sessanta da artisti come Piero Gilardi e Carla Accardi, la quale usa fogli trasparenti di acetato di cellulosa (sicofoil) sulla quale applica pigmenti fluorescenti. Anche negli Stati Uniti, artisti come Claes Oldenburg e Eva Hesse sperimentano l'uso di questi materiali per creare sculture polimorfe o manufatti che ritraggono tridimensionalmente il paesaggio urbano americano.<sup>123</sup>

Tuttavia, questi materiali possono andare incontro a diversi fenomeni di invecchiamento, tra cui quello fisico, chimico, termico, fotochimico, atmosferico e biologico, che provocano spesso la perdita delle loro caratteristiche fisiche. Come conseguenza di ciò, si creano importanti alterazioni sull'aspetto estetico dell'opera tra cui la comparsa di colorazioni, la perdita di lucentezza, maggiore fragilità del manufatto che ne determina nuove screpolature e, in alcuni casi, il completo sbriciolamento. Quello che rende questi materiali particolarmente esposti alla degradabilità è proprio la loro struttura chimica interna costituita da catene di polimeri. Inoltre, una volta usati nella realizzazione di opere d'arte, questi prodotti si trovano spesso in contatto con altri materiali e tale interazione può compromettere la stabilità dello stesso materiale plastico. Ci sono infatti pigmenti e coloranti che possono agire come attivatori nella degradazione dei polimeri plastici.

---

<sup>122</sup> PACHECO, R.L., *et al.*, (2011), pp. 11-32.

<sup>123</sup> PUGLIESE, M., (2012).

Quello che rende estremamente complicato l'intervento di restauro su questi materiali, è l'irreversibilità dei danni che essi subiscono. Questo significa che la struttura molecolare e la composizione chimica interna al materiale plastico, una volta alterata, non può essere riportata alla sua condizione originaria. Per questo motivo, molti degli interventi di restauro su opere realizzate con la plastica, si limitano a semplici operazioni di fissaggio, adesione e consolidamento. Con il passare del tempo, infatti, la consistenza del materiale plastico si indebolisce e causa dei distacchi dai supporti, creando crepe e fratture. Il restauratore può intervenire utilizzando adesivi e consolidanti sintetici, purché compatibili chimicamente con il materiale dell'opera. A tal proposito, come esempio di tale intervento di consolidamento, si riporta il caso di restauro effettuato nel 1978 da Barbara Cisternino sull'opera *Grande Rosso P.N.18* di Alberto Burri, del 1964. Il manufatto presenta una grande massa di plastica rossa, estremamente pesante e fissata su più punti alla superficie di sostegno retrostante. Nonostante l'ottima costruzione del telaio ligneo effettuata dall'artista, il peso del materiale determinò i primi cedimenti di quest'ultimo. L'intervento è stato di tipo preventivo ed è consistito nell'identificazione delle zone indebolite della superficie, e nel successivo inserimento di rinforzi nei sottosquadri del telaio con l'uso del collante Bostik. È interessante notare che questi rinforzi sono anch'essi realizzati in plastica e sono stati forniti dall'artista stesso.<sup>124</sup> Si evince come l'artista può essere essenziale durante un intervento di restauro poiché, come in questo caso, può fornire al restauratore il materiale necessario, di natura plastica, compatibile con quello della sua opera. Questo è un ottimo esempio di collaborazione restauratore-artista che dimostra come le attività di queste due figure possono interagire sinergicamente, se accomunate dalla stessa intenzionalità conservativa. Inoltre, da un'analisi della storia conservativa del *Grande Rosso*, si è compreso che i cedimenti dell'opera erano dovuti agli eccessivi prestiti temporanei che essa aveva subito per diverse esigenze espositive. Ancora una volta, quindi, si sottolinea la pericolosità nello spostamento di un manufatto artistico contemporaneo, in relazione allo stress meccanico che ne scaturisce.

In questo tipo di operazioni, il restauratore applica il collante attraverso un solvente: è importante verificare, preventivamente, che tipo di impatto può avere questo liquido sul materiale plastico su cui viene applicato. Il rischio è che il solvente sciolga la celluloida e formi una pellicola solida a seguito della sua evaporazione, costituendo così una potenziale minaccia per l'aspetto dell'opera. Inoltre, vista la delicatezza richiesta nel consolidare questo tipo di manufatti, è necessario che il restauratore adotti un tipo adesivo flessibile, capace di adattarsi ai continui movimenti e deformazioni che possono intaccare il materiale plastico nel corso del tempo. La scelta di un adeguato consolidante può essere cruciale per evitare ulteriori crepe.

---

<sup>124</sup> MUNDICI, M.C., RAVA, A.M., (2012), pp. 43-48.



Da questa breve analisi dei possibili rischi che compromettono continuamente opere di arte Informale e le difficoltà conservative che ne derivano, risulta chiaro come la conoscenza approfondita dei materiali sia imprescindibile per sapere come intervenire.

Per quanto riguarda i materiali plastici, la documentazione ad essi relativa risulta esigua, quasi inesistente, dunque il restauratore spesso si trova ad essere mal informato o disorientato su come procedere. Invece è necessario che raccolga informazioni inerenti la casa produttrice del prodotto, l'anno o l'epoca della sua produzione, così da identificarne la tipologia chimica. Dopo aver compilato una sorta di cartella identificativa del materiale, è importante ricostruire anche la storia conservativa di quest'ultimo per poter definire un piano di azione corretto.

Nell'arte informale emerge anche un'altra categoria di manufatto che risulta particolarmente difficile da restaurare: il monocromo. È un tipo di pittura che interessa la produzione artistica europea e statunitense degli anni Sessanta, e consiste nella realizzazione di campiture omogenee di una stessa tonalità cromatica, stesa sull'intera superficie del dipinto. Sono opere che devono mantenere un grado di levigatezza molto alto per essere fruite correttamente dal pubblico. L'artista contemporaneo sceglie di realizzare un monocromo quando vuole veicolare una specifica idea estetica, basata sull'essenzialità e sulla purezza formale. I colori usati sono spesso o il nero o il bianco e possono essere applicati uniformemente sia su tele che su oggetti tridimensionali: in entrambi i casi rappresentano il medium centrale dell'intenzionalità artistica.

Tuttavia, l'aspetto estremamente liscio, intatto, di questi manufatti risulta vulnerabile a fenomeni di invecchiamento legati soprattutto ai diversi spostamenti che queste opere subiscono in occasione di mostre o allestimenti temporali. In tali circostanze, si richiede una manipolazione cautelare e accorta in relazione al tipo di imballaggio che viene scelto durante il trasporto.

Ad oggi, ancora non si è definito un approccio restaurativo univoco per questo tipo di manufatti: si discute sulla necessità o meno di procedere con interventi di ridipintura di tutta la superficie monocroma, correndo però il rischio di alterare quell'effetto di vibrazione originale voluto dall'artista.

In Italia, interventi di restauro sui manufatti monocromi cambiano in base al soggetto che ne è in possesso, come nel caso del restauro delle opere Pino Pascali esposte alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma (GNAM). I manufatti sono delle finte sculture realizzate tra il 1964 e il 1966 che rappresentano particolari anatomici del corpo femminile o dettagli di animali. L'artista ha usato dei supporti rigidi precedentemente sagomati e li ha ricoperti di una tela leggera, di colore monocromo interamente bianco o nero.<sup>125</sup> Per preservare

---

<sup>125</sup> DE CESARE, G., IAZURLO, P., (2018), *Le finte sculture di Pino Pascali. Questioni di tecnica e di conservazione*. In «Lo Stato dell'Arte, XVI Congresso Nazionale IGIC» (Trento 25-27 ottobre 2018). <http://icr.beniculturali.it/pagina.cfm?uszc=1&uid=134&idpub=139> Consultato in data Mercoledì 30 agosto, 2023).

l'omogeneità delle campiture, è stato scelto di intervenire con una ridipintura locale a seguito di alcune indagini e test preliminari. Inoltre, alcune scelte curatoriali come la modifica dell'illuminazione nella sala espositiva hanno permesso di minimizzare e nascondere l'ingiallimento che interessava alcune zone superficiali delle sculture. Questa risulta essere una soluzione perspicace perché evita un intervento di pulitura troppo invasivo e allo stesso tempo non compromette la fruizione pubblica dell'opera.

Diverso è stato l'intervento di restauro voluto dal gallerista Fabio Sargentini per l'opera *Decapitazione delle Giraffe* di Pino Pascali.<sup>126</sup> In questo caso, la tela originale è stata sostituita interamente poiché, secondo Sargentini, l'unico elemento che garantiva l'autenticità dell'opera risiedeva nella struttura di quest'ultima e nel suo riconoscimento. Agli occhi del gallerista, quindi, l'intervento estremamente invasivo era lecito perché non comprometteva l'originalità dell'opera contenuta nel supporto rigido della scultura.<sup>127</sup>

Da questi due casi analizzati, emerge come le operazioni di restauro spesso si piegano alle necessità dell'ente o della figura che detiene l'opera in questione.

Collezionisti privati, galleristi, e direttori di musei sono figure che esercitano una pressione notevole sul lavoro del restauratore, poiché incidono sulle modalità di intervento adottate da quest'ultimo.

Nella sfera privata, collezionisti e galleristi d'arte, richiedono al restauratore un tipo di intervento volto al miglioramento della qualità estetica dell'opera d'arte. Questo risultato è importante perché contribuisce ad aumentare notevolmente il valore economico dell'opera, un criterio estremamente importante nelle dinamiche di promozione e vendita di quest'ultima. Ne consegue, tuttavia, che per soddisfare queste esigenze, molti restauratori non operano nel pieno rispetto dell'integrità dell'opera perché condizionati da ragioni economiche ed estetiche che dominano l'ambito privato. È interessante in questo senso la testimonianza del restauratore Daniele Rossi, il quale, lavorando per collezionisti privati italiani e stranieri, ammette di avere talvolta effettuato "reintegrazioni pittoriche non differenziandole dall'originale, accantonando temporaneamente la filologia del tratteggio e della selezione cromatica, ma sempre fornendo la documentazione fotografica su quanto eseguito".<sup>128</sup> Nella stessa intervista, il restauratore sottolinea come le grandi manifestazioni

---

<sup>126</sup> Fabio Sargentini fu direttore della Galleria l'Attico, fondata insieme al padre Bruno Sargentini nel 1957 a Piazza di Spagna, Roma. Nel corso del tempo lo spazio espositivo inizia a mostrare le opere di molti artisti del panorama artistico del tempo, tra cui Capogrossi, Leoncillo, Fontana e Fautrier. Poco dopo, padre e figlio divergono su quali artisti promuovere: il padre decide dunque di aprire una sua propria galleria l'Attico Senior in Via del Babuino, mentre il figlio, nel 1968, si sposta in Via Beccaria, trasformando un piccolo garage in uno spazio espositivo che accoglie mostre di Jannis Kounellis, Mario Merz e molti altri. Poco dopo, si affascina alla performance e organizza diversi festival di danza e musica. Infatti, dal 2003 ad oggi, insieme alla moglie Elsa Algaboto mette in scena diversi spettacoli performativi.

<sup>127</sup> DE BONIS, D., (2000).

<sup>128</sup> ROSSI, D., (2017), p. 108.

artistiche di antiquariato risultano essere momenti cruciali che determinano le sorti dell'opera. Durante questi momenti, infatti, collezionisti ispezionano i manufatti alla ricerca di eventuali forme di degrado e “meno se ne trovano e più interessanti si fanno le trattative”.<sup>129</sup> All'interno di musei pubblici, invece, soprattutto in quelli italiani, si tende a rendere visibile la traccia dell'intervento di restauro appena eseguito secondo il principio brandiano della distinguibilità rispetto all'opera originale. Inoltre, si cerca di attuare interventi minimi, volti a conservare il manufatto nel suo stato attuale evitando di operare in maniera eccessivamente invasiva e compromettere così l'integrità dell'opera. Nelle sedi museali, inoltre, si evince una maggiore tolleranza e sensibilità per le alterazioni estetiche che interessano il manufatto. Così come forme di decadimento sono state accettate per le opere di arte antica, così avviene anche per quelle contemporanee, anche se recentemente si va consolidando una tendenza che ristabilisce l'approccio al restauro mimetico.<sup>130</sup> Dall'analisi delle diverse problematiche relative al restauro di opere di arte informale è possibile fare due considerazioni finali. Di fronte alla continua evoluzione e trasformazione della struttura chimica e fisica di questi manufatti, è necessario che il restauratore sia continuamente aggiornato sulle tecniche, procedimenti e materiali da utilizzare. In questo è fondamentale il contributo di analisi scientifiche da effettuare in laboratorio, strumenti di indagine utili per aiutare il restauratore a identificare il corretto tipo di intervento da effettuare. Inoltre, egli deve conoscere a fondo la storia conservativa dell'opera, ovvero tutti gli interventi di restauro che questa ha subito in precedenza. L'analisi di questa stratificazione storica può a volte rappresentare l'unico parametro conservativo a cui riferirsi per raffinare qualitativamente l'intervento successivo. Il restauratore impara così dalle esperienze precedenti ed evita di replicare errori già commessi nel passato.

Inoltre, di fronte alle nuove sfide conservative relative all'arte contemporanea, il restauratore si trova a dover sperimentare tecniche e procedimenti di intervento del tutto nuovi e mai esplorati prima. In questo caso, è utile effettuare delle indagini tecnico-scientifiche preliminari, come test in laboratorio per conoscere le proprietà dei materiali dell'opera, per verificare come potrebbe reagire una volta sottoposta al restauro. Queste analisi scientifiche facilitano il lavoro del restauratore, il quale riesce ad individuare i punti più fragili di un'opera, o le zone maggiormente esposte a futuri fenomeni di degrado. Attraverso la raccolta di questi dati, è possibile identificare

---

<sup>129</sup> *Idem.*

<sup>130</sup> A partire dagli anni Novanta, molti degli interventi di restauro sono accomunati da una forte volontà di ripristinare la leggibilità dell'immagine, per garantire un “netto miglioramento della percezione visiva dell'opera da parte del pubblico”. A tal proposito è interessante l'affermazione del restauratore spagnolo Salvador Muñoz-Viñas che nella sua pubblicazione *Teoria Contemporanea del Restauro* (2005), sottolinea che l'intento di un intervento di restauro è quella della “soddisfazione delle persone per le quali l'oggetto ha un significato, o per le quali assolve una funzione simbolica, oppure ha un valore simbolico.” (PINELLI, O. R., (2023), p. 138-149.

la manutenzione più idonea da effettuare: questa è un'operazione essenziale, specialmente per l'arte contemporanea, perché ne garantisce la tutela e la salvaguardia per il più tempo possibile.

### **3. Esempi di restauri di opere appartenenti all'informale: confronto tra Italia e Stati Uniti.**

Una prima differenza tra l'approccio conservativo italiano e quello americano sta nella diversa suddivisione cronologica dell'arte contemporanea. In Italia, così come anche in Europa, sono considerate opere contemporanee quelle prodotte dalle avanguardie storiche dei primi anni del Novecento. Negli Stati Uniti, invece, il contemporaneo viene identificato con le espressioni artistiche del secondo dopoguerra, ovvero quelle a partire dagli anni Sessanta.<sup>131</sup>

A fronte di questa prima differenza di natura temporale, i due continenti si differenziano nei metodi di restauro da ciascuno adottati.

Nel continente americano, si impone un tipo di approccio secondo cui i restauratori tendono ad intervenire eccessivamente sulle opere, sottoponendole a operazioni e misure invasive che a volte rischiano di danneggiare la natura del manufatto. Tale comportamento è la conseguenza di tradizioni passate incentrate su un desiderio smodato di preservare con estrema meticolosità le collezioni d'arte.<sup>132</sup>

A tal proposito risulta interessante la testimonianza del restauratore Corey d'Augustine specializzato nella conservazione di arte moderna e contemporanea.<sup>133</sup> Egli sostiene che un trattamento conservativo efficace e qualitativamente buono è quello che tiene in considerazione le intenzioni dell'artista e le rispetta nel pieno ripristino dell'opera "[...] senza dire visibilmente che si tratta di un oggetto restaurato. È molto raro quando vogliamo richiamare l'attenzione su ciò che stiamo facendo, gli interventi sono nelle nostre proprie mani, e vogliamo permettere a quel lavoro di esistere con grazia".<sup>134</sup>

Da questa prima testimonianza emerge come il restauratore sottolinea l'importanza di non manifestare visibilmente il proprio intervento, ma sembra trapelare la necessità di nascondere al

---

<sup>131</sup> Interessante è la testimonianza di Paul Schwartzbaum, capo del Dipartimento di Restauro e Direttore tecnico dei progetti internazionali dei musei del Solomon R. Guggenheim. Egli afferma: "Ho chiesto ad alcuni amici in America, quando, secondo loro, iniziasse l'arte contemporanea e alcuni affermavano negli anni Sessanta, altri dopo la pop art, altri ancora dopo la guerra. Gli italiani invece mi hanno risposto: dopo la Rivoluzione industriale, quando arrivano i nuovi materiali, dopo la Rivoluzione francese perché da lì inizia l'era contemporanea". (SCHWARTZBAUM, P., (2005), p. 113).

<sup>132</sup> RAVA, A. M., (1994), pp. 37-55.

<sup>133</sup> Corey d'Augustine, professore all'Università di New York, specializzato in arte americana ed europea del secondo dopoguerra, con un interesse per le tecniche pittoriche dei dipinti del XX secolo, tra cui la conservazione dei monocromi. Ha fondato il suo laboratorio privato di restauro *Corey D'Augustine Conservation*, e lavora su specifici progetti conservativi presso il Solomon R- Guggenheim di New York e la Ad Reinhardt Foundation.

<sup>134</sup> <https://medium.com/katya-s-art-journal/evolution-of-techniques-and-cultural-approaches-to-restoration-8ad97bbfd62> Consultato il 5 novembre 2023.

fine di garantire il pieno ripristino estetico dell'opera. Questo tipo di approccio emerge nell'intervento di restauro effettuato sull'opera di Yves Klein, *Blue Monochrome IKB 42* (1960), conservata presso il museo Menil Collection a Houston. L'opera aveva subito due danneggiamenti: il primo, conseguente al trasporto per una mostra a Parigi nel 1984, aveva provocato sulla superficie della metà inferiore del dipinto la presenza di alcune impronte di dita. Tale alterazione aveva compromesso l'esposizione dell'opera, per cui fu deciso di confinarla nel deposito museale. Il secondo danno si verificò nel 2003 quando, durante la fase di smantellamento delle scaffalature di un deposito, il bordo di un supporto metallico colpì il dipinto nel quadrante in basso a sinistra, provocando due solchi nello strato pittorico.

Quest'ultimo incidente ha dato luogo al successivo intervento di restauro, durante il quale si è approfondita anche la tecnica e la modalità di lavoro di Yves Klein.<sup>135</sup>

L'opera è realizzata su una tela di lino tesa attorno ad un unico supporto in compensato ligneo con angoli arrotondati. Esso è rinforzato con un filtro di legno raccordato a sei testate con due traverse orizzontali. I listelli del filtro sono stati poi fissati al supporto con chiodi attraverso la parte anteriore del pannello. La pellicola pittorica è stata applicata direttamente alla tela priva di imprimitura attraverso un rullo di pelle di agnello. Le tracce dell'utilizzo di questo strumento percorrono tutta la superficie dell'opera e risultano particolarmente visibili a luce radente. Sono evidenti almeno due diversi strati cromatici: la vernice spruzzata sul fondo presenta una tonalità blu scura e violacea, mentre il pigmento di vernice applicato con il rullo risulta di un blu più chiaro nella parte superiore. La rapida asciugatura di quest'ultimo tono cromatico ha permesso la piena visibilità delle punte create dai lunghi peli del rullo. Su di esse, la successiva applicazione dello strato di vernice spray IKB conferisce maggiore granulosità alla superficie.

Da questa analisi emerge la natura estremamente complessa della tessitura superficiale e della articolata stratificazione di colore che la caratterizza. Per questo motivo, l'intervento di restauro consistente nell'operazione di riempimento e ritocco dei danni sulla superficie pittorica, si è manifestato particolarmente difficile.

Per ricreare il più fedelmente possibile la varietà strutturale della trama cromatica e le distinte tonalità superficiali del pigmento blu, i restauratori hanno realizzato una serie di modelli. Attraverso questi ultimi, è stato possibile comprendere a fondo le tecniche e le modalità di lavoro di Klein. I restauratori hanno così formulato una vernice caratterizzata da una gamma di concentrazione variabile tra pigmento e volume. Nello specifico, sono stati usati tre tonalità diverse: blu scuro ultramarino Kremer, una tonalità rossa più scura e un pigmento ultramarino non specificato. Il pigmento risultante è stato poi mescolato e filtrato per ottenere un composto

---

<sup>135</sup> HAIML, C., (2007), pp. 149-156.

omogeneo. Quest'ultimo è stato applicato, secondo le tecniche di Yves Klein, con due diversi rulli in schiuma e in pelle di agnello per ricreare mimeticamente la texture della superficie. Infatti, l'ampia gamma di saturazioni, tonalità e tessiture che garantiscono quell'effetto vibrazionale alla superficie della tela, dipendono da diversi fattori tra cui la scelta del rullo, il numero degli strati di colore, il tasso di evaporazione del composto e la concentrazione del legante interno al pigmento. Dalla ridipintura dell'intera tela è emerso infatti come l'utilizzo di un rullo in spugna crea una texture liscia, mentre il rullo di pelle di agnello permette di ottenerne una più ruvida. Dopo la totale asciugatura del primo strato di colore, un secondo strato è stato applicato con la stessa formulazione di colore del primo per replicare perfettamente consistenza granulosa. Quest'ultima è stata ottenuta attraverso l'utilizzo di uno spray che ha permesso un'alternanza di applicazione tra gocce di colore più grandi a particelle di pigmento più piccole.

Questa prima fase di intervento dimostra come la volontà del restauratore è stata quella ricreare perfettamente il tono e la vibrazione superficiale dell'intera opera, mimetizzando il suo intervento e applicando il pigmento su tutta la superficie del dipinto. Lo stesso principio e criterio di mimesi dell'intervento di restauro ha interessato anche il riempimento delle specifiche aree danneggiate. Per reintegro delle due lacune provocate dal danno del 2003, il restauratore ha creato dei "paint inserts" il più possibile simili alla tessitura cromatica dell'opera. Tali inserti di vernice sono stati fatti aderire direttamente sulla zona compromessa, pressati e posizionati con l'aiuto di pinzette. Il restauratore riporta che "l'inserito si fondeva bene con la vernice circostante e non richiedeva quasi alcun ritocco aggiuntivo attorno ai bordi. I contorni attorno all'inserito più grande e l'area generalmente abrasa attorno ai danni hanno richiesto una leggera sfumatura con un pennello più sottile".<sup>136</sup> Emerge come anche nel caso di questi due zone danneggiate, l'intervento ha tentato di confondersi totalmente con la restante trama della tela. La tecnica di applicazione degli inserti, estremamente precisa e minuziosa sembra voler nascondere totalmente la mano del restauratore, nel pieno ripristino dell'estetica dell'opera.

I segni delle dita relative al danno del 1984, si sono limitate alla superficie del film pittorico, comprimendo lo strato di spruzzo con una conseguente schiaritura della tonalità cromatica del dipinto. Il reintegro delle impronte ha previsto l'applicazione di un leggero strato di rivestimento a spruzzo attraverso dei modelli di carta mylar tagliati e applicati nelle specifiche zone "per corrispondere alla configurazione delle impronte digitali".<sup>137</sup>

Dall'analisi di questo intervento di restauro, si evince come l'operazione di reintegro non si è limitata alle specifiche aree danneggiate ma ha visto una totale ridipintura del dipinto. Inoltre, per le specifiche zone interessate dai danni, l'intervento risulta camuffarsi totalmente con la restante

---

<sup>136</sup> HAIML, C., (2007), p. 154.

<sup>137</sup> *Idem*, (2007), p. 154-155.

superficie. Questa modalità di lavoro, estremamente invasiva, risulta essere in contrasto con il principio brandiano di distinguibilità e visibilità, criterio che invece domina gli interventi di restauro nei musei pubblici italiani.

Risulta, dunque, che la differenza di approccio restaurativo tra questi due paesi risiede sia nelle modalità di intervento, sia nella scelta di testimoniare o meno l'avvenuto restauro come traccia visibile della mano del restauratore. Queste differenze sono confermate proprio dalle parole del restauratore d'Augustine che, durante l'intervista, afferma di "essersi originariamente formato in Italia, dove ci sono estetiche abbastanza diverse nella conservazione dell'arte rispetto agli USA. Negli States tendiamo a trattare le cose in maniera simile a come si fa in Inghilterra o in Germania. Nell'Europa meridionale, Italia, Spagna e Grecia emerge di più un hands-off approach".<sup>138</sup> Quest'ultima espressione si riferisce a quell'atteggiamento di restauro che tende a rispettare le minime alterazioni di un'opera, purché queste non ne compromettano la fruibilità e l'integrità. Questo approccio viene contrapposto all' "hands-on approach", espressione usata dallo stesso d'Augustine in riferimento alla metodologia di restauro adottata dagli americani, incline a nascondere l'intervento di restauro e conferire così all'opera un aspetto quasi nuovo, che prevede spesso la piena cancellazione dell'alterazione e il camuffamento della mano del restauratore.

Qui di seguito, la ricerca vuole individuare due specifici interventi di restauro effettuati su opere appartenenti alla corrente dell'Informale per evidenziare le difficoltà che implica la loro conservazione.

Il primo caso analizzato è quello di *Alchemy*, un'opera realizzata dall'artista Jackson Pollock nel 1947 che si inserisce nel pieno della corrente artistica dell'Espressionismo americano. Il restauro del dipinto è altrettanto interessante perché rappresenta una proficua collaborazione tra diversi enti e istituzioni, tra cui l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, il Peggy Guggenheim di Venezia e il Museo del Guggenheim di New York. Il secondo caso è il restauro di *Concetto Spaziale. Attese*, realizzata da Lucio Fontana nel 1959 e particolarmente significativa nell'orizzonte dell'informale italiano.

Queste due opere sono state scelte perché rappresentano, secondo modalità diverse, i due volti di un comune linguaggio artistico. Da una parte, l'opera dell'artista americano è esemplificativa della natura materica e gestuale dell'informale, mentre l'opera di Fontana rappresenta l'anima segnica della stessa corrente.

*Alchemy* risulta presente in Italia il 1949 e il 1950, e viene conservata nel Palazzo Venier dei Leoni, inizialmente adibito come abitazione privata della collezionista d'arte Peggy Guggenheim e oggi sede omonima del museo a Venezia. L'opera viene posta nel seminterrato dell'edificio, trovandosi

---

<sup>138</sup> <https://medium.com/katya-s-art-journal/evolution-of-techniques-and-cultural-approaches-to-restoration-8ad97bbfd62> Consultato il 6 novembre 2023.

in un ambiente estremamente umido, al di sotto del livello del Canal Grande. Tale circostanza risulta essere assolutamente non idonea per la conservazione del dipinto, che subito inizia a manifestare i primi segni di degrado tra cui escoriazioni di muffa generatesi dall'elevato tasso di umidità.<sup>139</sup>

Una volta in esposizione, l'opera risulta essere priva di qualsiasi tipo di protezione e ne consegue un accumulo di polvere e di particelle atmosferiche sulla superficie. Inoltre, la natura estremamente adesiva delle campiture cromatiche ha ulteriormente favorito la sedimentazione di pulviscolo sul materiale pittorico. La conseguenza di questi fenomeni è stata la totale compromissione dell'effetto estetico voluto dall'artista: l'alternanza di zone opache e zone lucide, tipica di molte opere di Pollock, viene così annullata. Il colore argenteo (silver) è stato tra i primi pigmenti metallici a perdere la propria lucentezza, diventando sempre più opaco. In aggiunta a questa prima compromissione estetica, *Alchemy* ha presentato alcune deformazioni dei filati tessili con una conseguente perdita di elasticità da parte del telaio. La successiva applicazione di un colore materico e molto pastoso, come quelli usati da Pollock, ha ulteriormente compromesso l'uniformità della superficie della tela. Quest'ultima, infatti, indebolita dal peso degli strati cromatici sovrastanti, inizia a perdere gradualmente la sua resistenza. Altri fattori come lo stesso assorbimento di umidità da parte delle fibre tessili e del legno del telaio, hanno contribuito ad una generale debilitazione dell'intera opera. In aggiunta, da un'osservazione ravvicinata del retro della tela, ha permesso ai restauratori di identificare alcune aree più scure in corrispondenza dei punti in cui le fibre tessili avevano assorbito maggiormente i leganti delle stesure pittoriche. Questo ha aumentato la fragilità del supporto e ha causato cretture e sollevamenti dello strato pittorico.

Di fronte a questi numerosi danni compromettenti per la natura dell'opera e per la sua integrità, l'intervento di restauro si è articolato in diverse fasi. Una prima operazione di consolidamento di alcuni pigmenti avviene a Venezia attraverso interventi minimi con l'uso dell'adesivo BEVA 371. Il dipinto è stato poi opportunamente spostato nel Laboratorio di Restauro dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e qui ha subito un primo intervento, mirato al ripristino della stabilità dell'opera. Per sopperire alle deformazioni della tela e garantire maggiore supporto, i restauratori hanno inserito dei pannelli di cartone sul retro della tela, interponendo un filtro di fibre tra i due strati.<sup>140</sup>

La seconda fase di restauro ha interessato, invece, la pellicola pittorica e la sua pulitura. Questo intervento risulta essere particolarmente delicato. La rimozione della spessa coltre di sporcizia depositata richiede estrema meticolosità e precisione. Spesso, infatti, la fase di pulitura può compromettere la stessa pittura dell'artista, rischiando di rimuoverne delle parti o di danneggiarla.

---

<sup>139</sup> BUEMI, P., BETTINI, F., (2019), pp. 73-92.

<sup>140</sup> BUEMI, P., BETTINI, F., (2019), pp. 73-92



Questo è un rischio che interessa soprattutto opere di arte contemporanea che, spesso, sono prive di una vernice protettiva e sono costituite da pigmenti molto complessi da trattare. Infatti, i colori moderni hanno al loro interno diversi additivi che rischiano di interagire negativamente con i materiali e le tecniche usate durante gli interventi di pulitura. Nel caso di *Alchemy*, si trattava anche di intervenire su una pellicola cromatica molto spessa, pastosa, espressione materica delle dense pennellate dell'artista. In linea anche con l'estetica informale del tempo, Pollock aveva ulteriormente aggiunto nei suoi pigmenti tracce di materiali, come sabbia e piccoli sassi per conferire una maggiore tridimensionalità all'opera e creare un effetto cromatico e chiaroscurale di grande impatto visivo. Questa coltre volumetrica e densa contribuiva ad una stratificazione massiccia della sporcizia in corrispondenza delle sporgenze cromatiche più pastose.

Uno primo intervento ha previsto uno studio analitico della struttura chimica sia del particolato depositato, sia della natura dei pigmenti e leganti attraverso dei test preliminari. Successivamente si sono definiti i passaggi successivi. Il primo consistente in una micro-aspirazione delle particelle di polvere sulla superficie. Nel secondo passaggio, si è intervenuti sui colori non sensibili all'acqua, con una soluzione tampone applicata minuziosamente con appositi pennelli.<sup>141</sup> Nelle aree dove invece sono presenti colori particolarmente vulnerabili alla soluzione acquosa, il restauratore ha usato un solvente alifatico libero. Questo delicato intervento di pulitura ha permesso di ripristinare l'originale brillantezza dei colori che sono emersi in maniera più satura e intensa, manifestando maggiore contrasto con il fondo nero.<sup>142</sup>

Dall'analisi dell'intervento di restauro sull'opera *Alchemy*, è possibile notare come spesso, tra i principali fenomeni di degrado che compromettono l'integrità dell'opera, vi è la natura stessa dei materiali. Pigmenti di origine industriale, opportunamente arricchiti di sostanze come additivi che ne potenziano le caratteristiche fisiche, risultano particolarmente pesanti soprattutto se applicati in maniera densa e pastosa come nel caso di Pollock. In aggiunta a questo spessore cromatico, il linguaggio informale si carica di elementi eterogenei che caratterizzano non solo le opere dell'americano ma anche quelle di molti artisti italiani tra cui lo stesso Burri. Pezzi di sabbia, vetri, frammenti di tele di juta, materiali plastici, ferri, costellano la superficie delle opere informali e ne costituiscono un importante veicolo espressivo. Tuttavia, il loro peso diventa causa di instabilità, fragilità della tela stessa che, nel tempo, perde la resistenza necessaria a sostenerli.

Il secondo caso di restauro qui di seguito analizzato è quello del noto artista italiano, Lucio Fontana che si inserisce, con modalità e tecniche diverse, nell'ampio orizzonte artistico dell'informale. Egli infatti, nell'opera *Concetto Spaziale. Attese*, esplora la potenza di un gesto artistico forte che

---

<sup>141</sup> Viene scelta questa specifica soluzione perché garantisce un graduale e leggero dissolvimento dello sporco presenta in superficie senza compromettere la natura dei pigmenti sottostanti. Inoltre, applicata con piccoli pennelli, permette di intervenire in maniera localizzata e puntuale. (BUEMI, P., BETTINI, F., 2019).

<sup>142</sup> BUEMI, P., BETTINI, F., (2019).

annulla la bidimensionalità della tela: il taglio. Il gesto risulta essere il veicolo espressivo di entrambi gli artisti qui presi in esame, ma in maniera diversa. Nel caso di Pollock, il gesto dell'artista prevede la colatura libera dei colori sulla superficie della tela opportunamente stesa a terra. Il procedimento noto come dripping coinvolge totalmente l'artista. Il suo corpo fluttua e danza intorno all'opera senza alcun limite di spazio: il pigmento viene fatto cadere spontaneamente e diventa traccia del passaggio fluido dell'artista. Nel caso di Fontana, invece, il gesto è più controllato e opportunamente guidato dalla mano dell'artista. È un atto che non lascia sulla tela una fitta trama di colori pastosi e intrecciati tra loro, ma bensì si esprime sotto forma di un elegante incisione che taglia la tela, annullandone la bidimensionalità. Quest'ultima, di formato quadrato, utilizza il retro come superficie visibile anteriormente, sulla quale è stesa una monocroma campitura rossa. Il centro dell'opera è definito dalla presenza di quattro tagli verticali, segni visibili del gesto accurato dell'artista e posti ciascuno a debita distanza l'uno dall'altro. I primi fenomeni di degrado hanno interessato proprio la cromia della tela, la quale ha subito iniziato a perdere la sua tonalità: sembrava che il colore venisse assorbito gradualmente dalle fibre del supporto. È interessante analizzare la risposta conservativa a questo fenomeno. Agli occhi dei restauratori, l'intervento più idoneo risultava essere quello manutentivo, ovvero si suggeriva un controllo costante delle condizioni ambientali nella quale si trovava l'opera. Era necessario quindi tenere lontana la polvere, proteggere la superficie del quadro con uno schermo per evitare le aggressioni dall'esterno.<sup>143</sup>

Questo tipo di intervento non ha fermato il processo di scolorimento ma sicuramente lo ha rallentato, posticipando ulteriori possibili forme di degrado. L'opera risulta quindi un esempio di come spesso nell'arte contemporanea, alcuni processi di degrado non possono essere totalmente fermati ma vanno accettati come fasi evolutive nella vita di un manufatto. Inoltre, questo tipo di intervento di natura manutentiva dimostra come, ancora una volta, il fenomeno di degrado che più compromette la natura estetica del manufatto è la sedimentazione di materiale estraneo sotto-forma di sporcizia e pulviscolo.

In entrambi i casi qui di seguito analizzati, il deposito di particelle sulla superficie delle opere di arte contemporanea, risulta essere uno dei fenomeni più comuni tra le opere di arte informale. Non è un caso infatti che gli interventi di restauro più frequenti sono proprio le operazioni di pulitura, volte al pieno ripristino dell'aspetto originale di ciascun manufatto. È il caso, anche, dell'opera *Grande Rosso, P.N. 18* realizzata da Alberto Burri nel 1964, sottoposta a ben due interventi di pulitura, risalenti rispettivamente al 1991 e al 2016. In tal senso, è interessante una delle note conclusive della scheda di restauro, nella quale le restauratrici Luciana Tozzi e Eleonora Vivarelli

---

<sup>143</sup> PAGLIANI, E., (2013), pp. 43-48.

riportano: “[...] l’opera è realizzata con materiali fortemente elettrostatici si consiglia pertanto la spolveratura frequente del fronte e del retro”.<sup>144</sup> Come verrà opportunamente approfondito nel capitolo seguente della ricerca, molte opere di questo artista hanno subito interventi di restauro tra cui la maggior parte operazioni di pulitura, in risposta alla natura particolarmente adesiva dei materiali utilizzati (come la plastica) che attirano numerose particelle di pulviscolo.

Ulteriori interventi di restauro che spesso interessano le opere informali, tra cui lo stesso *Alchemy*, sono quelle di consolidamento e di ristrutturazione. Infatti, gli elementi eterogenei animano la superficie della tela, così come anche lo spessore materico dei pigmenti in superficie, si rivelano essere un peso notevole per l’intera struttura dell’opera. Questa, incapace di sopportare al carico prolungato nel tempo, si indebolisce, con la conseguente frammentazione degli stessi materiali e la formazione di importanti crepe nel film pittorico.

In conclusione, è possibile affermare che l’articolazione complessa di materiali scelti così come anche le tecniche artistiche sperimentali adottate conferiscono grande varietà al linguaggio artistico informale ma ne sono anche la causa del suo deterioramento. A tal proposito, risulta essenziale per il restauratore d’arte contemporanea avere una solida conoscenza della natura di questi manufatti. Un’analisi mirata della struttura chimica e delle proprietà fisiche dei materiali costitutivi rappresenta una delle premesse fondamentali per identificare un corretto approccio di restauro. Inoltre, permetterebbe al restauratore di creare le condizioni ambientali necessarie per la conservazione di queste opere e prevenirne il più possibile eventuali danni futuri.

### **CAPITOLO 3: IL RESTAURO NELLE OPERE DI ALBERTO BURRI**

#### **1. Analisi dei materiali adottati e delle tecniche esecutive**

L’ampia letteratura storico artistica relativa ad Alberto Burri ha spesso analizzato questa figura da un punto di vista teorico, proponendo diverse interpretazioni critiche del significato delle sue opere. Tuttavia, poche ricerche hanno approfondito i materiali e le tecniche che egli ha usato: per questo motivo, in questa specifica sezione, lo studio si propone di analizzare il processo creativo di questo artista con l’obiettivo di evidenziare la complessità e la diversità materica che lo caratterizzano.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Relazione di restauro scritta nell’agosto del 2016, appartenente alla scheda di restauro n. 51, inventario 9056, conservata presso l’Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d’Arte Moderna a Roma (GNAM), consultata in data 12 ottobre 2023.

<sup>145</sup> MELERO, S.G., (2018), p. 1.

È stato possibile individuare e comprendere le principali forme di degrado che interessano le opere di Burri e, dunque ipotizzarne gli opportuni interventi di restauro, grazie all'aiuto di indagini scientifiche che hanno identificato la composizione chimica dei pigmenti e leganti da lui utilizzati. A tale scopo, i restauratori hanno inizialmente ritenuto opportuno suddividere la sua produzione artistica in tre sezioni. La prima è quella delle *Tele*, un gruppo di opere classificate come tali per il tipo di supporto che le caratterizza, e successivamente fissate su un telaio ligneo. Questo gruppo comprende la serie dei *Catrami*, dei *Sacchi*, dei *Gobbi*, dei *Legni* e infine quella dei *Bianchi*.

Nei *Catrami*, la tela viene preparata dall'artista con la resina vinilica nota anche come acetato di polivinile – PVA. In un primo momento, l'artista adotta la tradizionale tecnica della pittura olio: mescola i pigmenti con il legante oleoso, ottenendo uno strato cromatico denso che stende sulla superficie della tela. In un secondo momento, egli decide di sperimentare la resina vinilica, come nuovo legante messo in commercio dalla ditta Montecatini.

Nei *Sacchi*, l'artista applica dei ritagli di tela di juta, appositamente incollati o cuciti insieme, che egli ricava dal materiale di vecchi sacchi contenenti zucchero o farina.

Nei *Gobbi*, il confine tra pittura e scultura diventa labile: in queste opere, Burri altera la bidimensionalità della tela, introducendo al di sotto di questa degli elementi metallici di supporto, che la spingono in avanti, provocandone una deformazione superficiale. L'opera *Gobbo* (1952) ne è un esempio: è composta da un telaio in legno, sul quale è posizionata una barra metallica tridimensionale, che deforma la superficie delle diverse tele incollate, spingendole in avanti. La gamma cromatica del dipinto si compone dei pigmenti tipici della tavolozza di Burri: il rosso, il bianco, il nero e il blu stesi a olio e a tempera e infine coperti da uno strato di vinile. Infine, nella serie dei *Legni*, l'artista utilizza sottili fogli del materiale che nomina la serie, applicati con aderenza alla tela di supporto. Alcune zone lignee vengono sottoposte ad un processo di combustione, attraverso l'utilizzo controllato di una fiamma ossidrica da parte dell'artista.<sup>146</sup>

I problemi di conservazione che investono questo primo gruppo di opere sono di natura meccanica, e sono causati da una perdita di tensione della tela sul telaio. Nel tempo, a causa della pesantezza dei materiali aggiunti dall'artista, la superficie della tela si allenta e si ammorbidisce. Il supporto si deforma, perde la sua resistenza, causando la conseguente rottura dei materiali in superficie. La serie dei *Legni*, vista la maggior delicatezza del materiale costitutivo, risulta essere più incline a questo tipo di degrado.<sup>147</sup>

La seconda sezione di manufatti individuati dai restauratori nella carriera di Burri sono le *Plastiche*: queste sono formate da una stratificazione di strati di cloruro di polivinile, successivamente sottoposti al processo di combustione. La fiamma ossidrica agisce solo su alcuni

---

<sup>146</sup> MELERO, S.G., (2018), pp. 305-315.

<sup>147</sup> ARAMINI, *et al.*, (2010), pp. 87-95.

punti degli strati: una volta fuse, queste zone risultano maggiormente malleabili per essere modellate dall'artista, che gli conferisce una forma specifica: buchi, spazi ovoidali, panneggi.

I restauratori hanno individuato nelle plastiche due tipologie specifiche: un primo gruppo caratterizzato dalla presenza di un'unica struttura metallica sulla quale si imposta la sovrapposizione degli strati di plastiche bruciate, e un secondo gruppo in cui la plastica bruciata viene fatta aderire sulla tela all'interno di una cornice di legno. A quest'ultima categoria appartiene ad esempio l'opera *Rosso Plastica 64* (1964).

È evidente come l'elemento che accomuna la serie delle *Plastiche* è il suddetto materiale usato e il processo di combustione che lo investe. Le differenze emergono invece nella composizione, nella colorazione e nel supporto scelto: gli strati di plastica infatti vengono sovrapposti in maniera diversa, a volte sono trasparenti e altre volte sono colorati, e possono essere montati su un supporto metallico o su una tela. In particolare, i manufatti trasparenti sono creati da una sovrapposizione circolare dei teli di plastica intorno al telaio metallico in alluminio. Attraverso due giri intorno al supporto, l'artista ottiene una stratificazione di quattro fogli di plastica. In questo tipo di costruzione, soltanto la parte centrale dei teli viene bruciata, mentre gli strati più esterni chiudono la struttura, agendo da contenitori e sostenitori.

Le plastiche pigmentate, invece, producono un altro tipo di effetto estetico. In questo caso, i teli fusi dalla fiamma ossidrica, si aprono, creando fori e varchi di forme diverse attraverso cui è possibile scorgere la tela di supporto retrostante appositamente colorata di nero.<sup>148</sup>

Il degrado di queste opere è di natura biologica: i ftalati che rendono il PVC più elastico risultano essere particolarmente vulnerabili alle aggressioni di organismi biologici esterni. In questo modo la superficie del materiale aumenta la sua adesività, accumulando così maggiore sporcizia e polvere. I segni di questo fenomeno sono visibili sotto forma di macchie opache di forma circolare che iniziano a puntellare sommariamente la superficie del manufatto. Un ulteriore problema di conservazione che interessa la serie delle *Plastiche* è di natura meccanica, e deriva dal processo di combustione che investe queste opere. La bruciatura, infatti, è seguita da una contrazione meccanica: gli strati sovrapposti alla tela si distaccano, causando la rottura di alcune strutture plastiche fuse.<sup>149</sup>

Infine, la terza e ultima sezione individuata nella produzione artistica di Burri è composta dalla serie dei *Cellotex*. Quest'ultimo è un pannello di produzione industriale composto di fibre di cellulosa, sottoposto a una pressione termica ad alte temperature, senza l'utilizzo di alcun tipo di adesivo o additivo. Questo tipo materiale viene usato dall'artista come supporto di molte sue opere tra la fine degli anni Settanta e Novanta, tra cui: la serie dei *Cretti*, *Metamorfotex*, *Orti*, *Sestante*,

---

<sup>148</sup> *Idem.*

<sup>149</sup> ARAMINI, *et al.*, (2010), pp. 87-95.

*Non ama il nero, e Nero e Oro*. In queste serie, la superficie del Cellotex viene ricoperta da uno strato di colla vinilica: successivamente l'artista interviene per conferire a ciascuna zona della superficie una propria connotazione estetica. Egli definisce così un'alternanza tra aree lucide e opache, lisce e ruvide. Ne deriva una forte vibrazione tattile, visivamente suggestiva.

Questo effetto è visibile soprattutto nella serie dei *Cretti*, nella quale l'artista vuole intenzionalmente ricreare l'effetto di *craquelure*, il fenomeno di invecchiamento che interessa gli strati superficiali di molti dipinti. Nel caso dei *Cretti*, Burri induce artificialmente la crettatura. Egli mescola il bianco di zinco o l'argilla in polvere (carica) con la colla vinilica diluita (legante), creando così un composto molto denso e pastoso. La scelta di una determinata carica è fondamentale perché è uno dei parametri che influenza lo spessore delle crepe che si andranno a formare.

Una volta messa da parte questa soluzione pigmento-legante, l'artista prepara la superficie del supporto in masonite (cellotex). Su di esso applica velocemente, con l'utilizzo di un pennello, uno strato leggero di colla vinilica. Senza aspettare la completa asciugatura di questo strato, che deve rimanere umido al tatto, l'artista applica il composto precedentemente preparato servendosi di una spatola di legno.<sup>150</sup> Maggiore è la quantità e lo spessore del composto applicato, maggiore è la profondità delle crepe che si formeranno durante il successivo processo di essiccamento.

Lo strato, infatti, durante la fase di asciugatura, mostra progressivamente una serie di crepe le quali, in relazione allo spessore del composto, possono risultare più fitte o più profonde. Tali discrepanze superficiali vengono infine pigmentate di nero o di bianco e, se ritenuto necessario dall'artista, possono essere protette da un ulteriore strato di colla vinilica diluita che ne fissa la crettatura.<sup>151</sup>

I principali problemi conservativi dei Cellotex derivano dalla natura igroscopica del materiale. Esso, infatti, assorbendo l'acqua presente nell'atmosfera, cambia in aspetto, dimensione e colore. Il Cellotex è dunque particolarmente vulnerabile all'azione di agenti patogeni esterni, tra cui attacchi biologici di funghi e batteri. I danni che ne derivano sono meccanici: prevedono il rigonfiamento dei bordi, con successiva rottura e caduta della pellicola pittorica.

Da questa prima macro-categorizzazione delle opere di Burri, è stato possibile mettere in luce alcune tematiche ricorrenti nella sua produzione artistica, tra cui lo sperimentalismo materico e tecnico di questo artista e la scelta di colori che tornano ripetutamente in diverse serie artistiche. Questa classificazione della produzione artistica di Burri ha permesso ai restauratori di individuare

---

<sup>150</sup> È stato possibile mettere in pratica tali procedimenti e ricreare un *Cretto*, durante il laboratorio tattile sull'opera di Alberto Burri *VIETATO NON TOCCARE*, organizzato dalla storica dell'arte e restauratrice Valeria De Angelis presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma il giorno 23 settembre 2023. L'esperienza ha permesso di comprendere a fondo le tecniche e le modalità di lavoro dell'artista umbro.

<sup>151</sup> MELERO, S.G., (2018), pp. 305-315.

il materiale, la struttura, la forma e la composizione di ciascun manufatto. Tale schedatura delle opere ha consentito agli studiosi di identificare i principali fenomeni di degrado ad esse relativa, e ipotizzarne così gli interventi di restauro più idonei.

Parallelamente a questa metodologia di lavoro, la ricerca ha voluto analizzare più da vicino i pigmenti e i leganti usati da questo artista, al fine di evidenziare la complessità materica che contraddistingue il linguaggio espressivo di Burri. A tal proposito, si riportano qui di seguito alcuni degli studi scientifici più importanti, che hanno permesso di comprendere a fondo la pratica lavorativa di questo artista.

La prima indagine, particolarmente interessante per i risultati ottenuti, è quella effettuata da Federica Pozzi, Julie Arslanoglu, Federico Carò e Carol Stringari su quattordici dipinti dello stesso artista in occasione della mostra retrospettiva *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, curata da Emily Braun nel 2016 presso il Solomon R. Guggenheim Museum di New York.<sup>152</sup> A differenza delle indagini diagnostiche precedenti, questo studio ha effettuato delle analisi dei campioni dei dipinti dell'artista adottando delle tecniche micro-invasive tra cui la pirolisi, la spettroscopia a infrarossi FTIR e RAMAN, e la microscopia elettronica. Attraverso questa strumentazione, gli studiosi hanno avuto modo di approfondire la natura più intrinseca del metodo lavorativo dell'artista. Lo studio ha rivelato una compresenza nell'utilizzo di materiali tradizionali e prodotti nuovi di origine industriale, in quasi tutte le opere di Burri. Inoltre, sono stati individuati i principali pigmenti usati da questo artista, colori ricorrenti che diventano una costante nella sua produzione artistica. Tra questi, le indagini hanno rilevato nella serie dei *Bianchi*, la presenza del bianco di zinco. Questo pigmento è stato individuato attraverso la spettroscopia a infrarossi, poiché risponde ad essa emettendo una fluorescenza giallo-verde facilmente riconoscibile. Il bianco di zinco è un materiale molto comune nelle tavolozze artistiche del XIX e XX secolo, a volte mischiato con additivi e leganti, tra cui anche il PVC.

Il pigmento bianco, in molte opere di Burri assume diverse sfumature e tonalità come è evidente nell'opera *Bianco* (1952), oggi conservata presso l'Art Institute di Chicago. Le gradazioni cromatiche di questo colore sono state ottenute attraverso una stratificazione pittorica basata su un preciso rapporto proporzionale del pigmento con il suo rispettivo legante polivinilico. Questa

---

<sup>152</sup> *Alberto Burri: The Trauma of Painting* (9 ottobre 2015 – 6 gennaio 2016), è stata la prima e una delle più grandi retrospettive sull'artista italiano negli Stati Uniti curata dalla storica dell'arte Emily Braun ed allestita presso il Guggenheim Museum di New York. La mostra ricopre quasi interamente tutta la carriera dell'artista, dal periodo del dopoguerra fino agli anni Novanta del Novecento. L'allestimento esplora la gamma molto ampia dei diversi materiali utilizzati dall'artista, presentando al pubblico alcune delle sue principali Serie pittoriche tra cui *Catrami*, *Muffe*, *Gobbi*, *Bianchi*, *Legni*, *Ferri*, *Combustioni Plastiche*, *Cretti* e *Cellotex*. Le opere sono disposte in ordine cronologico seguendo la rotonda architettonica di Frank Lloyd Wright del museo, permettendo al pubblico un'efficiente fruizione delle opere.

distribuzione chimica interna ha permesso all'artista di ottenere delle texture superficiali nuove e visivamente suggestive.

Le zone bianche più calde dell'opera sono caratterizzate da tracce di vernice color crema, a base di bario e calcio. È interessante notare come alcune di queste vernici sono state applicate dall'artista su uno strato metallico di rame: quest'ultimo conferisce alle tonalità bianche un'ombreggiatura più scura. L'uso del rame al di sotto di uno strato pigmentato, ricorda le imprimiture colorate, spesso utilizzate da artisti come Paolo Veronese o Caravaggio per ottenere effetti chiaroscurali.

Le zone dell'opera dove il bianco risulta invece più freddo sono quelle in cui la quantità di calcio è ridotta: questo permette all'artista di evidenziare l'essenzialità e la chiarezza intrinseca del colore.

Le diverse tonalità di bianco caratterizzando anche la tavolozza della serie *Muffe*: in queste opere, le indagini infatti hanno rilevato una varietà di cromie, dalle gradazioni più calde e quelle più fredde. Tuttavia, a differenza dei *Bianchi*, nelle *Muffe* i pigmenti bianchi si combinano a superfici tridimensionali molto varie, nella quale si alternano aree lisce, ad aree più grumose, zone lucide e zone opache, spazi più coprenti e spazi riflettenti. Questa molteplicità estetica deriva da una combinazione di materiali in diverse proporzioni tra cui il bianco di zinco, questa volta associato a calcite, gesso e titanio bianco. In questo continuo sperimentalismo materico di Burri, l'efflorescenza della muffa che conferisce il titolo alla serie, è ottenuta attraverso un'ulteriore associazione di materiali. Essa deriva da una mescolanza di pomice, calcite, gesso, quarzo e altri silicati con l'ottone e si presenta come un accumulo tridimensionale spesso e ruvido sulla superficie della tela, visibile nell'opera *Muffa T* (1952) al Museo di Queen TERNBACJ.<sup>153</sup>

Tra gli altri pigmenti usati da Burri, si ricordano anche il nero e il rosso. Anche in questo caso, l'artista ha continuato a sperimentare tra materiali moderni e quelli più tradizionali. Tale combinazione è evidente nel caso di *Cellotex* (1986), dove l'indagine ha constatato la presenza di due pigmenti neri: il primo a base di ossido di ferro nero e il secondo composto da ossido di ferro mischiato con un pigmento tradizionale, il nero di avorio. Nella stessa opera, la vernice rossa utilizzata è composta di arancio o rosso di cadmio.<sup>154</sup>

Il pigmento nero caratterizza anche la produzione della serie *Catrami*. Nel caso di *Catrame* (1950), la materia nera si presenta come corpo materico denso, voluminoso, simile allo stesso impasto catramoso che ha ispirato il nome della serie. Nello specifico, l'analisi di due campioni prelevati dalle aree nere di quest'opera ha permesso di definire la composizione di questo pigmento: una combinazione di resina alchidica e pece di pino. Quest'ultimo era sicuramente presente in

---

<sup>153</sup> POZZI, F., *et al.*, (2016), pp. 1-15.

<sup>154</sup> *Idem.*



commercio al tempo della realizzazione dell'opera, ma si ipotizza che l'artista abbia scelto di crearlo autonomamente, attraverso una conversione chimica della resina in pece. Quest'ultimo materiale è stato appositamente fluidificato dall'artista grazie all'uso della fiamma ossidrica, per facilitarne la mescolanza con altri pigmenti dell'opera. Il coinvolgimento diretto dell'artista nella produzione di un pigmento sottolinea la sua volontà di ottenere uno specifico effetto estetico, ovvero una superficie estremamente viscosa e fluida.<sup>155</sup>

Un ulteriore studio scientifico che ha analizzato la composizione e la natura dei pigmenti di Burri, è stato quello di natura spettroscopica condotto dalla ricercatrice Francesca Rosi insieme ad un team di chimici e studiosi, su diciotto dipinti appartenenti alla produzione artistica dal 1948 al 1975, conservati alla Collezione Albizzini a Città di Castello.<sup>156</sup> A differenza dell'indagine precedente, di natura più invasiva, questo studio, invece, ha scelto di adottare tecniche spettroscopiche e complementari<sup>157</sup>, nel rispetto dell'integrità del manufatto.<sup>158</sup> La strumentazione non invasiva ha permesso al team di scienziati di identificare non solo i pigmenti usati da Burri ma anche i leganti. Per quanto riguarda i primi, è stato identificato il colore rosso attraverso la presenza di mercurio, cadmio e selenio che hanno suggerito l'utilizzo del vermiglio e del rosso cadmio soprattutto nella serie dei *Gobbi*, di cui si ricordano *Gobbo* (1952), e *Rosso Gobbo* (1954). Accanto alle tonalità cromatiche nere e rosse, la tavolozza cromatica di Burri si espande verso altre tonalità più brune, come il marrone e l'arancione, evidenti nel dipinto *Catrame* (1949). Qui i due pigmenti sono stati rilevati grazie alla notevole presenza di ferro combinato con piombo, cromo e solfuro di cadmio giallo. Anche in questo caso, l'artista non si limita a sperimentare i materiali moderni, ma li combina con pigmenti tradizionali come l'ocra, un colore organico che spesso caratterizza le zone brune di un dipinto.

Pigmenti come il blu e il giallo sono raramente utilizzati dall'artista, ma emergono in aree piccole in alcune delle sue opere. In *Nero* (1948), e in *Gobbo* (1952), le zone di tonalità bluastra sono caratterizzate dalla presenza di un pigmento a base di cobalto, a volte steso singolarmente e altre volte mescolato con vermiglio per ottenere delle gradazioni più violacee.<sup>159</sup> Nelle stesse opere, è presente anche il blu oltremare di natura sintetica, utilizzato per creare degli agglomerati materici più scuri.

---

<sup>155</sup> LA NASA, J. *et al.*, (2022), pp. 1-7.

<sup>156</sup> ROSI, F., *et al.*, (2010), pp.613-623.

<sup>157</sup> Tra queste si ricorda l'uso della spettroscopia di Fluorescenza a Raggi, X, la Spettroscopia a infrarosso media e vicina, la Spettroscopia Raman e la spettroscopia di riflessione ed emissione UV-VIS. Queste sono state integrate con un'analisi delle componenti principali (PCA).

<sup>158</sup> Una tecnica non invasiva permette di studiare a fondo la natura compositiva dell'opera, senza entrare in diretto contatto con la superficie di quest'ultima, nel pieno rispetto della sua integrità.

<sup>159</sup> Rilevato dall'indagine spettroscopica XRF.

L'utilizzo invece del giallo emerge nell'opera *Bianco* (1951), sotto forma di un composto di piombo e cromo a volte ulteriormente mescolato con pigmenti organici rossi. Per quando riguarda i leganti, l'indagine ha preso in esame i dipinti realizzati a partire dal 1948 e in essi ha riscontrato la presenza di diversi addensanti e oli.

La spettroscopia a fibre ottiche nell'infrarosso medio e vicino ha permesso di rilevare la presenza di acetato di polivinile (PVAC), ovvero un legante di natura vinilica noto anche come Vinavil.<sup>160</sup> Questo viene inizialmente usato da Burri come preparazione, vernice o protezione finale dell'opera, fino a diventare poi il legante principale della maggior parte della sua produzione pittorica. L'artista lo mescola con i pigmenti in polvere per ottenere delle miscele cromatiche opache e uniformi. In alternativa all'uso del PVA, Burri adottava anche leganti in emulsione prodotte dalla ditta Morgan's Paint, oppure acrilici vinilici della Liquitex.<sup>161</sup>

Si ipotizza che il precoce utilizzo del PVA da parte di Burri si leghi alle sue vicende biografiche: durante il suo primo approccio alla pittura avvenuto nel campo di prigionia a Hereford, il limitato accesso a risorse artistiche costringe l'artista a sperimentare questo legante, allora in circolazione nel territorio americano. È questa ipotesi che spinge molti restauratori a credere che Burri sia stato uno dei primi artisti italiani ad aver sperimentato le potenzialità artistiche di questo legante.

Solo anni successivi al 1948, è stato documentato l'utilizzo del Vinavil nelle opere di altri artisti italiani, tra cui Lucio Fontana, che lo adotta sotto forma di imprimitura in due opere appartenenti alla serie dei *Tagli* risalente agli anni Sessanta del Novecento.<sup>162</sup> Anche Piero Dorazio utilizza questo tipo di legante come tintura per creare gli sfondi delle sue opere di grandi dimensioni.<sup>163</sup>

Tuttavia, questo legante in emulsione di natura vinilica si mostra essere particolarmente vulnerabile ad attacchi biologici esterni che causano la formazione di patine di colore grigio sulla superficie dell'opera. L'impatto visivo di queste malformazioni estetiche può essere attenuato attraverso un intervento di pulitura che prevede l'utilizzo di acqua e idrocarburi, con il fine ultimo di trattare il biocida e ripristinare l'equilibrio della superficie pittorica.<sup>164</sup>

Tra gli altri leganti sperimentati da Alberto Burri si ricordano diversi olii di essiccazione tradizionale come l'olio di lino, e leganti oleosi che vedono l'aggiunta di essiccanti come resine alchidiche. Un caso in cui l'artista ha sperimentato l'uso di questi materiali è stato *Catrame*, 1970. Da diverse zone cromatiche e materiche di quest'opera, sono stati prelevati un totale di cinque campioni che hanno fornito risultati interessanti. In corrispondenza delle aree argentate dell'opera, è stata individuata la presenza di un olio essiccante e di una resina alchidica, mentre il campione

---

<sup>160</sup> Viene sintetizzato in per la prima volta in Germania nel 1912, e viene usato come primo legante sintetico in campo artistico a partire dagli anni Trenta del Novecento, prima negli Stati Uniti e successivamente in Europa.

<sup>161</sup> ARAMINI, *et al.*, (2010), pp. 87-95.

<sup>162</sup> MELERO, S.G., (2018), pp. 305-315.

<sup>163</sup> PREVOST, C., (1994), p. 125.

<sup>164</sup> DE CESARE, G., (2013), pp. 253-257.

prelevato dalla zona rossa del dipinto ha presentato tracce di nitrato di cellulosa come legante pittorico.<sup>165</sup> Questo dimostra come l'artista abbia utilizzato, all'interno di uno stesso dipinto, leganti diversi in relazione alla specifica area cromatica di riferimento. Tuttavia, è proprio questa combinazione estremamente variabile tra i materiali, che causa l'instabilità dell'opera. Infatti, a distanza di tempo, *Catrame* ha iniziato a manifestare una scarsa adesione del legante allo strato pittorico. Questo ha richiesto un intervento di doppia foderatura con la tela di canapa e sostituendo il telaio.<sup>166</sup>

Dalle indagini scientifiche fino a qui analizzate, è possibile enucleare alcuni concetti chiave utili a identificare alcuni elementi ricorrenti nel linguaggio di Burri:

- La sperimentazione: animato dalla voglia di rinnovare e anche esplorare nuove espressioni artistiche, l'artista integra pigmenti e leganti tradizionali con nuovi prodotti industriali. Questa fusione gli permette di definire innovative procedure artistiche.
- Pigmenti: la tavolozza cromatica di Burri si caratterizza da poche colorazioni, semplici ed essenziali, tra cui spiccano il nero, il bianco e il rosso. Ad eccezione di qualche altra traccia cromatica come l'oro o il blu, questi pigmenti ricorrono sistematicamente nel corso della sua produzione artistica. Nonostante questa apparente ripetitività e semplicità, l'artista riesce a ricavare da uno stesso colore, diverse gradazioni, sfumature e ombre tonali in relazione alla composizione chimica del pigmento. Infatti, le diverse formulazioni e strutture interne del materiale scelto permettono di raggiungere un risultato estetico sempre diverso.
- Leganti: anche in questo caso l'artista combina leganti tradizionali come olii e resine con quelli più innovativi. A tal proposito, il PVAC risulta essere il legante principale nella maggior parte delle sue opere. In aggiunta, l'artista ne amplia l'utilizzo, adottandolo anche come vernice e ne modifica opportunamente la natura compositiva, con l'aggiunta di plastificanti esterni. Questi ultimi, infatti, migliorano le capacità fisiche e meccaniche durante il processo di formazione dello strato di vernice. Le diverse combinazioni tra plastificanti e PVAC caratterizzano la serie delle *Combustioni Plastiche*, garantendo a queste opere la flessibilità che necessitano. La modifica volontaria della natura chimica e

---

<sup>165</sup> LA NASA, J. *et al.*, (2022), pp. 1-7.

<sup>166</sup> L'intervento di doppia foderatura nel restauro viene eseguito in caso in cui si presenta un distacco nello strato pittorico o quando la struttura della tela è gravemente compromessa. Il procedimento del rifodero prevede l'incollo della tela originale a una o altre due tele attraverso l'applicazione di una colla animale, opportunamente riscaldata e applicata tra i due strati di tele. L'obiettivo finale è quello di rinforzare la tela originale e ripristinare la sua integrità strutturale.

la scelta diversificata dei polimeri costitutivi, permette così all'artista di raggiungere l'effetto estetico finale da lui desiderato.

- Importanza dell'analisi chimica dei materiali: gli studi dimostrano come l'indagine scientifica volta a evidenziare le differenze nella composizione dei composti, risulta fondamentale per definire corretto tipo di intervento di restauro e di conservazione.
- Gli effetti di degrado: i possibili fenomeni di decadimento emersi durante il restauro di alcune delle opere di Burri, sono spesso dovuti alla combinazione tra materiali tradizionali e industriali. Tale mescolanza è sicuramente sintomo di un linguaggio innovativo ma è anche una tra le ragioni che inficiano la stabilità e l'integrità estetica del manufatto. In aggiunta, la poca o quasi nulla conoscenza da parte dell'artista della natura compositiva dei materiali, spiegherebbe l'invecchiamento di essi.

Per definire le tecniche esecutive che caratterizzano questo artista, la ricerca ha preso in esame i risultati ottenuti dal lavoro svolto presso il cantiere didattico nella Fondazione di Burri a Città di Castello. Qui, sotto la guida della ricercatrice Grazia De Cesare, è stata creata una scheda documentativa che ha permesso di individuare la tecnica di esecuzione caratteristica di ciascuna serie artistica di Burri.<sup>167</sup> Da un'osservazione diretta delle opere, è emerso come l'artista lavorasse secondo un principio di stratificazione: ogni manufatto si compone di una specifica successione di materiali sovrapposti gli ultimi agli altri secondo una logica interna che ne determina l'aspetto finale. Si tratta di una composizione articolata ma opportunamente equilibrata dall'artista, il quale risulta pienamente coinvolto in ogni passaggio creativo.

La schedatura creata dal cantiere ha incluso al suo interno tabella grafica che ha permesso ai ricercatori di frazionare l'opera nelle sue parti essenziali. Queste vengono qui di seguito riportate secondo l'ordine nella quale si succedono:

- La struttura di sostegno
- Un elemento tridimensionale
- Supporto
  
- Preparazione sul supporto
- Materiali sul recto del supporto
- Materiali sul verso del supporto

---

<sup>167</sup> DE CESARE, G., (2009), p. 39.

- Pellicola pittorica
- Pellicola lucida

In aggiunta a questi elementi costitutivi dell'opera, gli studiosi hanno enucleato due "sistemi di vincolo" che permettono l'unione interna alla composizione.<sup>168</sup> Il primo sistema è quello che lega la struttura di sostegno e il supporto; il secondo è quello che unisce i materiali al supporto.

Una volta isolati gli elementi interna all'opera di Burri, è possibile identificare per ciascuno la propria natura costitutiva e il materiale di cui si compone. A partire dalla struttura di sostegno, egli predilige un telaio ligneo o metallico, sulla quale definisce, come nel caso della serie *Gobbi*, una protuberanza tridimensionale in ferro. Quest'ultimo è un elemento volumetrico che evidenzia ulteriormente il contrasto tra zone luminose e quelle in ombra dell'opera, e tenta di invadere lo spazio dell'osservatore.

I supporti adottati dall'artista umbro sono di diversi tipi: tela, tessuto nero, cellotex, ferro, plastica, o plastica bruciata. Questi vengono legati alla struttura di sostegno mediante vincoli metallici o attraverso l'uso di adesivi. Spesso, ciascun supporto conferisce il titolo alla serie di opere nella quale viene impiegato.

Seguendo la successione di strati che compongono un manufatto di Burri, il supporto viene a sua volta rivestito da una leggera preparazione trasparente o colorata, di natura liscia o scomposta. Sulla parte anteriore (recto) del supporto, Burri applica diversi materiali tra cui frammenti di tele derivanti dai sacchi di juta come nella serie *Sacchi*, oppure appone la carta, la plastica o teli di plastica opportunamente bruciati con la fiamma ossidrica come nel caso delle *Combustioni Plastiche*.

È interessante notare come gli stessi materiali antistanti vengono inseriti da Burri anche nella parte posteriore (verso) del supporto. L'unione tra quest'ultimo e i materiali veniva garantito attraverso sistemi di incollaggio o ancoraggio.

Per ultimo, gli strati che concludono la complessa stratigrafia delle opere di Burri, sono costituiti dalla pellicola pittorica e una pellicola lucida.

La prima si compone dei pigmenti precedentemente analizzati tra cui colori a olio, tempera, smalti, e acrilici. È in questo strato che l'artista adotta come leganti la varietà di olii, resine, e soprattutto l'acetato di polivinile (PVAC). Lo stesso materiale viene usato anche nello strato successivo, ovvero nel rivestimento lucido che costituisce l'epidermide più superficiale dell'opera.

L'isolamento di ciascuna componente costitutiva dei manufatti di Burri non solo permette di comprendere a fondo la sua tecnica esecutiva, ma facilita anche l'identificazione di alcuni tratti

---

<sup>168</sup> *Idem*, (2009), p. 42.

ricorrenti nella sua produzione artistica. Infatti, diverse serie di opere presentano degli elementi in comune.

A partire dalle tipologie di strutture di sostegno, il telaio ligneo è quello usato più frequentemente e caratterizza quasi tutte le opere dell'artista ad eccezione delle *Plastiche* nella quale invece adotta un telaio metallico. Altri elementi costitutivi come il supporto in tela chiara accomunano *Catrami*, *Gobbi*, *Bianchi* e anche le *Plastiche*, mentre nei *Sacchi* e nei *Legni* l'artista sceglie una combinazione di tela chiara e tela nera. Il supporto in Cellotex, invece, è usato sia nella serie omonima sotto forma di più pannelli appositamente combinati insieme, ma è presente anche nei *Cretti* e nelle *Plastiche*.

L'artista, inoltre, non sempre sceglie di preparare la superficie del supporto, ma preferisce apprettare solo alcune zone del supporto come si evince in alcune opere appartenenti alla serie dei *Gobbi*, dei *Bianchi* e nell'opera *Metamorfotex* appartenente al ciclo dei *Cellotex*.

Per quanto riguarda i materiali applicati su entrambi i lati del supporto, Burri realizza buchi e toppe sia nei *Sacchi* sia nei *Gobbi*.

La pellicola pittorica di Burri è estremamente varia e si differenzia in ciascuna delle sue serie artistiche, tuttavia è possibile cogliere alcuni aspetti ricorrenti. I colori a olio sono usati soprattutto nella serie dei *Catrami*, mentre nei *Sacchi*, nei *Gobbi* e nei *Bianchi* la natura dei pigmenti è molto diversa e cambia in relazione alla composizione chimica interna, come si è analizzato in precedenza.

Quello che accomuna tutta la sua produzione artistica e che emerge come elemento costante nella sua tecnica esecutiva è l'utilizzo del PVA. Questo usato sia come legante sia come strato che costituisce la pellicola lucida, rappresenta il comune denominatore di quasi tutti i suoi manufatti. L'uso frequente e diversificato di questo legante dimostra quanto l'artista lo ritenesse fondamentale nel suo linguaggio artistico per raggiungere effetti estetici di natura diversa. L'acetato polivinilico, infatti, non solo conferiva lucentezza all'aspetto finale dell'opera, ma consentiva all'artista di ottenere campiture cromatiche ampie e uniformi, quando opportunamente mescolato con i pigmenti in polvere. Inoltre, Burri modificava appositamente la natura chimica di questo legante infondere maggior flessibilità ai materiali che adoperava, tra cui la plastica.

Da questa prima analisi, emerge come la tecnica esecutiva di questo artista risulti particolarmente complessa: lo sperimentalismo, l'incredibile combinazione tra materiali, leganti di natura diversa e la fitta stratificazione compositiva, sono tutti elementi che rendono le sue opere uniche nel loro genere. Tuttavia, è questa stessa natura costitutiva che risulta essere la causa di degrado di questi manufatti e presuppone quindi interventi di restauro idonei e mirati. A tal proposito, nel paragrafo successivo, la ricerca si soffermerà ad analizzare gli interventi di restauro più significativi eseguiti su specifiche opere dell'artista umbro.

## **2. Il Progetto Burri condotto dall'Istituto Centrale Restauro: caratteristiche, finalità e obiettivi**

È stato scelto di analizzare nello specifico il Progetto Burri perché è stato concepito non solo come un cantiere conservativo, ma anche come un'importante esperienza conoscitiva e didattica che ha permesso di comprendere a fondo le tecniche esecutive di Burri. Inoltre, rappresenta il primo tentativo di riunire una documentazione estremamente approfondita relativa alle caratteristiche materiche e tecniche di ciascuna tipologia di opere dell'artista. La natura pedagogica del progetto ha visto una solida collaborazione tra diverse figure, enti ed istituzioni tra cui i docenti restauratori dell'ICR, gli allievi del Laboratorio dell'Istituto specializzati nella conservazione dell'arte contemporanea, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, l'Università La Sapienza di Roma e infine la Fondazione Palazzo Albizzini che ospita la Collezione Burri a Città di Castello. Questa varietà di competenze e di abilità coinvolte nel progetto ha permesso la raccolta di molti dati e informazioni riguardanti il lavoro di Burri: tale materiale ha portato alla compilazione di un totale di cinquanta schede, le quali riportano ciascuna i dati di ciascun elemento che compone l'opera dell'artista.<sup>169</sup>

Il Progetto Burri si compone di due fasi: la prima di natura conoscitiva si è svolta tra il 2005 e il 2006, ha ricostruito la storia conservativa delle opere di Burri attraverso un'indagine scientifica dello stato conservativo della Collezione conservata in entrambi le sedi espositive di Palazzo Albizzini e degli Ex Seccatoi di Tabacco a Città di Castello. Lo scopo principale di questa prima parte della ricerca è stato quello di creare una documentazione critica totalmente incentrata sulle consistenze materiche delle opere dell'artista umbro. A tal proposito sono stati studiati i principali interventi di restauro eseguiti in precedenza su tali manufatti: questo è stato sicuramente un passaggio formativo per molti restauratori che hanno imparato da eventuali errori passati e hanno evitato di commetterne nuovi. Inoltre, questo tipo di indagine ha permesso l'identificazione delle principali forme di degrado che hanno interessato la collezione e le loro cause. Come precedentemente menzionato nella ricerca<sup>170</sup>, anche in questo caso, lo studio conoscitivo e preliminare del manufatto risulta estremamente importante soprattutto nell'ambito della conservazione contemporanea: permette di studiare la natura chimica dei materiali e valutare il comportamento di questi ultimi in relazione al tipo di intervento da eseguire. A sostegno di questa prima fase di studio e di conoscenza delle opere di Burri, i restauratori si sono serviti di diverse fonti, tra cui la bibliografia relativa all'artista e le interviste ai suoi collaboratori più stretti.<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> BASILE, G., (2009), pp. 13-20.

<sup>170</sup> Si veda Capitolo 2.

<sup>171</sup> VALENTINI, F., (2009), pp. 29-34.

La successiva fase del progetto, di natura didattica, si è svolta nel 2007 e ha previsto l'osservazione diretta di cinquanta opere di Burri presso la sua omonima Fondazione, di cui trentasette conservate presso Palazzo Albizzini e tredici presenti nella sede degli Ex-Saccatoi di Tabacco. Per ciascuna di esse, è stata compilata una scheda che raccoglie tutte le informazioni relative al manufatto adottando una specifica impostazione grafica. Attraverso l'uso di apposite tabelle, il restauratore riporta i dati anagrafici dell'opera e le informazioni relative alla sede espositiva nella quale si trova. Identificare la collocazione del manufatto è particolarmente importante perché permette di individuare i rischi climatici e ambientali che potrebbero incentivare lo sviluppo di forme di degrado sul manufatto.

Le successive tabelle presenti nelle schede scompongono l'opera nelle sue parti essenziali e analizzano ciascuna di esse. Il primo dato riportato è relativo al montaggio e alle singole componenti che lo costituiscono tra cui la cornice, il sistema di vincolo tra quest'ultima e l'opera, le successive tipologie di assemblaggio (appoggio, ancoraggio, o sospensione) effettuate dall'artista e la protezione finale, se prevista, per il fronte e per il retro dell'opera. Per ciascuno di questi elementi, il restauratore inserisce i dati tecnici riguardanti la materia, la composizione e la localizzazione dell'elemento costitutivo così come anche lo stato di conservazione nella quale si trova prima dell'intervento di restauro. È in quest'ultima analisi, che vengono individuati gli eventuali danni come cadute di colore, graffi, macchie, presenza di fori, attacchi biologici, depositi di particelle, spaccature, di cui viene riportata la relativa collocazione dell'interno della struttura del manufatto. Successivamente, viene analizzata la tecnica d'esecuzione e tutte le parti che la costituiscono di cui si riportano nuovamente i dati tecnici e lo stato di conservazione.<sup>172</sup>

La scheda si completa con il riferimento agli strumenti scientifici che hanno permesso di indagare tutte le componenti del manufatto da un punto di vista biologico, chimico e strutturale.

In conclusione, il restauratore riporta in maniera più approfondita alcune proprie osservazioni riguardo allo stato conservativo attuale dell'opera seguendo una scala prefissata, usata per identificare le diverse condizioni del manufatto: buona, discreta, sufficiente e cattiva. Sulla base di questa valutazione finale, è possibile stabilire la necessità dell'intervento di restauro e, qualora previsto, le modalità e gli strumenti con le quali attuarlo.

Questo tipo di impostazione grafica, che prevede l'utilizzo di molteplici tabelle risulta estremamente vantaggiosa, soprattutto per l'analisi delle opere di Burri, caratterizzate da un accentuata stratificazione di elementi compositivi, ognuno dei quali differisce in composizione materica, chimica e strutturale, ma che insieme concorrono alla definizione dell'immagine finale

---

<sup>172</sup> Si veda il precedente paragrafo dello stesso capitolo, relativo all'analisi dei materiali adottati e alle tecniche esecutive.



dell'opera. Infatti, attraverso queste schede, il restauratore scompone l'opera nelle sue parti essenziali e individua i legami di interdipendenza che si instaurano tra questi ultimi.

Inoltre, questo sistema permette di individuare rapidamente i danni presenti in alcune specifiche zone dell'opera, anche quelle più nascoste, studiare la natura del degrado e stabilire in ultimo esame come intervenire e in che modalità.

Per comprendere meglio come è stata applicata questo tipo documentazione grafica nello studio delle opere di Burri, la ricerca riporta qui di seguito due casi di interventi di restauro che rappresentano efficacemente la metodologia di analisi e di lavoro messa in atto dai restauratori dell'ICR.

### **3. Caso di studio di *Tutto Nero*, (1956) e *Bianco e Nero*, (1971): osservazioni e risultati ottenuti**

Gli interventi di restauro effettuati rispettivamente sulle opere *Tutto Nero* (1956), e *Bianco e Nero* (1971) sono stati considerati da Giuseppe Basile come “interventi pilota” perché sono due esempi significativi che rappresentano al meglio sia le modalità di restauro adottate dall'ICR, sia le indagini diagnostiche messe a punto dal Laboratorio dell'Istituto per comprendere gli aspetti costitutivi di esse.<sup>173</sup> Infatti, la complessa varietà di materiali e di tecniche esecutive che le caratterizza ha imposto/richiesto al restauratore di mettere in atto un'analisi scientifica finalizzata all'identificazione della natura di ciascun elemento costitutivo dell'opera e dei meccanismi di assemblaggio che questa ha subito. Questo tipo esame ha richiesto indagini specifiche tra cui le analisi biologiche, radiografiche, prelievi di campioni ed esami meno invasivi quali la fluorescenza a raggi X e la spettroscopia infrarossa a fibre ottiche. Queste ricerche sono state possibili soltanto grazie alla strumentazione scientifica messa a disposizione dai laboratori dell'Istituto che hanno permesso di effettuare una campagna conoscitiva estremamente proficua per capire le modalità di lavoro di Alberto Burri.

L'opera *Tutto Nero*, realizzata nel 1956 e conservata presso il deposito degli Ex Seccatoi del Tabacco presso la Fondazione Alberto Burri a Città di Castello, viene spostata appositamente nel Laboratorio di restauro dei Materiali di Arte Contemporanea dell'ICR per sottoporsi ad un approfondito studio della tecnica, dei materiali costitutivi e, successivamente, identificare eventuali problematiche conservative. Secondo la classificazione della produzione artistica di Burri, l'opera rientra nella categoria delle tele, ovvero quelle opere identificate dai restauratori sulla base dell'omonimo supporto che le accomuna.

---

<sup>173</sup> BASILE, G., (2009), p.19.

In primo luogo, è opportuno analizzare i singoli elementi che costituiscono *Tutto Nero* e il modo in cui sono stati assemblati dall'artista poiché il manufatto in esame si presenta come il risultato di un complesso lavoro di elaborazione. A tal proposito la ricerca si propone di scomporre l'opera nelle sue parti essenziali al fine di facilitarne l'analisi e successivamente comprendere il suo stato conservativo.

A partire dal montaggio, *Tutto Nero* presenta due cornici lignee: una più interna costituita da un listello di legno a diretto contatto con l'opera e dipinto di nero sulla parte frontale, e una esterna di legno chiaro aggiunta al perimetro della prima in occasione di una mostra organizzata alle Scuderie del Quirinale nel 2005.<sup>174</sup> Entrambe le cornici sono fissate all'opera attraverso l'uso di viti e chiodi, mentre il regolo superiore presenta due ganci a occhiello. La parte frontale dell'opera non ha alcun tipo di protezione, mentre il retro è coperto da un cartone a sua volta fissato al telaio attraverso l'inserimento di due pannelli di poliuretano protetti da carta velina. La struttura di sostegno dell'opera è composta da un telaio ligneo in abete sostenuto da quattro traverse e una quinta nella parte centrale del retro del dipinto, posizionata dall'artista in un secondo momento e per questo risulta più grande delle restanti.<sup>175</sup> In questa zona è stata rilevata la presenza di otto targhette, alcune in carta e altre su nastro adesivo, che recano riferimenti numerici o il nome di sedi museali nella quale l'opera è stata esposta.

È interessante notare la presenza di sette tagli ortogonali sia sul lato posteriore del regolo verticale sinistro del telaio, sia sul listello di legno della cornice interna. Queste fenditure sono state eseguite dallo stesso artista durante la fase di costruzione dell'opera al fine di correggere una deformazione del sostegno ligneo. Tuttavia, da un punto di vista conservativo queste lesioni risultano essere particolarmente profonde tali da compromettere l'integrità dell'opera. A tal proposito, l'inserimento della quinta traversa orizzontale sul retro del dipinto, così come anche la presenza di una doppia cornice, costituiscono due soluzioni necessarie per sostenere l'opera e, simultaneamente, per contrastare le sollecitazioni meccaniche causate dalla tensione della tela e dal peso del manufatto.

Il supporto di *Tutto Nero*, si compone di cinque o forse sei teli triangolari in fibra di viscosa e lana, assemblati tra loro attraverso una doppia cucitura radiale.<sup>176</sup> Questo tipo di trama non è del tutto casuale poiché l'orientamento dei fili influisce sulla forma che assumono le successive fenditure create intenzionalmente dall'artista. Infatti, sono presenti tre tagli nella parte centrale del tessuto

---

<sup>174</sup> Si tratta della mostra *Gli artisti e la materia 1945 – 2004* curata da Maurizio Calvesi e Italo Tomassoni in occasione del decimo anniversario della scomparsa di Alberto Burri.

<sup>175</sup> Chiara Sarteanesi conferma questo modus operandi di Burri, basato sul recupero di listelli di provenienza diversa per poi adattarli tra loro e creare il telaio. (IAZURLO, P., (2009).

<sup>176</sup> La viscosa è una fibra artificiale formata da una cellulosa pura e rigenerata ottenuta con reazioni chimiche e processi industriali di trafilatura. Se sottoposta ad un'analisi di microscopia ottica, ciascuna fibra di viscosa risulta di forma cilindrica.

e uno nella parte superiore: esse sono ottenute scuocendo o forse bruciando la tela, la quale viene successivamente rinforzata dallo stesso Burri attraverso l'aggiunta di ulteriori frammenti di tessuti in cotone inseriti sia sul lato posteriore che su quello anteriore del supporto.<sup>177</sup>

Il *verso* del supporto si compone di otto tessuti usati come rinforzi posteriori: quattro tamponano le fenditure generate dall'artista mentre altre quattro, ottenute da un lenzuolo bianco, servono ad irrobustire la tela.

Le quattro tele applicate sul recto definiscono l'immagine dell'opera e si distinguono in tre diverse tipologie di tessuto: il primo è una striscia di lana nera, il secondo è un tessuto misto collocato all'estrema sinistra dell'opera, probabilmente ricavato dallo sprone di una camicia giallo-bruna e infine due frammenti di tessuto di cotone nero con un'armatura a tela rada.

È probabile che siano presenti ulteriori inserti di stoffa, tuttavia non visibili ad occhio nudo perché coperti dallo strato preparatorio e dalla pellicola pittorica. Questi tessuti sono stati oggetto di ulteriori indagini diagnostiche finalizzate ad identificare la natura della fibra, il tipo di filato e le sue proprietà fisico-meccaniche. L'indagine microscopica ha identificato come l'ordito di cotone nero abbia subito un processo di mercerizzazione che implica l'utilizzo di una soluzione di idrossido di sodio sul filato. Insieme ad alcuni prelievi di campioni, è stato possibile identificare il tipo di filato che risulta essere semplice ed unico sia per la tela bianca che per la tela di supporto nera e successivamente tinto dall'artista.<sup>178</sup>

Successivamente, Burri ha steso sul supporto uno strato preparatorio bianco a base di ossido di zinco mischiato con il legante vinilico, seguendo una tecnica esecutiva irregolare. Infatti, in corrispondenza delle zone cromatiche più spesse e consistenti, si viene a creare il cretto, mentre le zone più sottili sono le parti più lisce dello strato preparatorio. Questa specifica differenza di spessori materici è consentita proprio dall'utilizzo del vinavil, non solo come legante ma anche come fissativo dello strato.

L'utilizzo del vinavil caratterizza anche gli ultimi due strati che completano l'opera. Il primo, costituito dalla pellicola pittorica infatti, è realizzato dalla stessa colla mischiata al pigmento nero. La composizione chimica interna di quest'ultimo determina l'alternanza di diverse trasparenze: in corrispondenza delle campiture lucide, è stata rilevata la presenza del solo pigmento nero d'avorio, mentre nelle aree opache sono presenti sia il nero carbone che l'ossido di ferro di tonalità più grigie. Il pigmento è steso a pennello lasciando visibilmente in superficie delle piccole bollicine, attraverso cui è possibile intravedere dei punti bianchi, tracce dello strato preparatorio sottostante. Il secondo e ultimo strato che costituisce la finitura di *Tutto Nero* è la pellicola lucida realizzata da un unico strato di pura colla vinilica successivamente sottoposta al processo di combustione

---

<sup>177</sup> CAPANNA, F., GIULIANI, M.R., (2009), pp. 81-86.

<sup>178</sup> TESTA, G., BOZZI, C., (2009), pp. 129-134.

che spesso caratterizza il *modus operandi* di Burri. Come risultato di questo fenomeno, la pellicola manifesta delle macchie marroni particolarmente evidenti nell'area lucida e bianca dell'opera. Segni della bruciatura sono evidenti anche sul retro del dipinto come testimonianze tangibili del processo creativo e delle modalità esecutive dell'artista.

Dall'analisi di questa alternanza di materiali, tecniche, sistemi di supporto e di ancoraggio differenti, *Tutto Nero* risulta essere una sequenza stratigrafica molto complessa, riflesso di un'elaborazione manuale che vede l'artista estremamente coinvolto in ogni fase creativa. Attraverso operazioni di manipolazione, assemblaggio, e sovrapposizione, Burri crea un manufatto che risulta essere un connubio di tessuti di materiali diversi, rattoppi, strati di pigmenti e leganti, alternanze di aree lucide, opache, lisce e scabre. Quello che dunque si cela dietro quest'opera è un universo materico che viene soltanto appena suggerito in superficie. È per questo motivo che analizzare *Tutto Nero* risulta essere di straordinario interesse perché permette di immergersi all'interno di un enorme magma materico. Da un punto di vista conservativo, a fronte di una prima osservazione, l'opera non presenta particolari problemi meccanici inerenti al telaio né sono rilevate fratture o perdite di spessore nei materiali sul fronte. Tuttavia, sono stati identificati dei fenomeni di degrado di diversa entità, inerenti ad alcuni elementi costitutivi dell'opera.

A partire dalla cornice, sono stati rilevati danni lievi tra cui la caduta di colore nell'angolo inferiore sinistro e nell'angolo superiore destro, così come la presenza di alcuni graffi nell'angolo inferiore sinistro. Queste lievi interferenze non hanno richiesto specifici interventi di restauro.

La struttura di sostegno in telaio, invece, manifesta alcune macchie sulla superficie di un regolo e di una traversa, nonché alcuni fori diffusi su tutto il perimetro della struttura, dovuti probabilmente all'inserimento di chiodi. Inoltre, gli spessori orizzontali della struttura presentano un deposito consistente di particelle bianche e tracce di polvere più o meno diffuse.

Ad ogni modo, il fenomeno di degrado più consistente interessa l'imbarcatura del regolo superiore della cornice che ha provocato la conseguente maldistribuzione del peso dell'intera opera. A tal proposito, il restauratore interviene mettendo a punto un sistema di rinforzo: nello spigolo interno del telaio inserisce un regolo ligneo angolare a forma di "L" opportunamente trattato con biocida e fissato con undici viti. Questo tipo di intervento non assicura la piena resistenza del montante ma facilita la manipolazione e lo spostamento dell'opera qualora si decidesse di togliere la cornice esterna.<sup>179</sup> Il danneggiamento che invece interessa il supporto dell'opera, ovvero il tessuto pigmentato di nero, è un attacco biologico rilevato in particolare nella zona superiore sinistra e nella zona inferiore destra del *recto*, generando diverse macchie brune e grigie, di forma circolare e diffuse in maniera omogenea. Grazie ad un'indagine biologica effettuata dal Laboratorio

---

<sup>179</sup> SCARPITTI, P., (2009), p. 75.

dell'ICR, si è identificato il ceppo dei microrganismi responsabili del fenomeno. Si tratta di germi appartenenti al genere *Aspergillus* che risultano particolarmente attivi se a contatto con le resine e leganti vinilici.<sup>180</sup> Per questo motivo, i restauratori ipotizzano che l'intensità di diffusione del fenomeno sia legata alla tecnica pittorica usata in una zona specifica del dipinto. In particolare, è stato osservato che il batterio attacca maggiormente le aree bianche dove è presente una maggiore concentrazione del legante vinilico, generando aloni di colore più giallastri. Al contrario, nelle aree dipinte di nero, la presenza di uno strato di appretto applicato sulla suddetta zona aumenta l'impermeabilità di quest'ultima rendendola un terreno meno favorevole all'attacco fungino. Per questo motivo, in queste zone del dipinto le alterazioni e le macchie sono meno diffuse e poco evidenti.

Non è un caso che lo stesso tipo di attacco biologico fungino, vista la sua correlazione con l'uso della colla vinilica, sia divulgato anche nei tessuti tinti di bianco e di nero presenti sul *verso* dello stesso supporto.

Per sopperire ai danni estetici causati da questo danno biologico e quindi minimizzare il più possibile l'evidenza delle macchie, il restauratore effettua un trattamento disinfettante delle aree interessate mediante l'utilizzo dell'ortofenilfenolo applicato due volte a pennello. Tra le principali cause che possono favorire la formazione e lo sviluppo di questi batteri sono alte temperature e condizioni di umidità degli ambienti espositivi.

Ulteriori danni, tra cui fenditure e sollevamenti, sono presenti in alcuni punti della pellicola pittorica e dello strato preparatorio del supporto, probabilmente dovuti ad una distensione eccessiva di quest'ultimo effettuata dall'artista in una seconda fase di lavoro. Infatti, è noto che Burri intervenisse in momenti successivi per modificare o sistemare all'occorrenza il progetto iniziale. In questo specifico caso, a seguito di un indebolimento della tela nera di supporto, l'artista è intervenuto rinforzando quest'ultima con l'obiettivo di ritensionarla. Tuttavia, tale operazione ha provocato l'apertura di crepe soprattutto in alcuni punti del perimetro e lungo il bordo destro dell'opera, zone particolarmente sensibili a stress meccanici. L'intervento di restauro relativo a queste aree ha previsto una riadesione perimetrale attraverso l'uso del collante termo-sintetico BEVA 371, diluito in etere di petrolio e applicato minuziosamente con una siringa.

Un fenomeno di deterioramento che interessa diverse parti dell'opera *Tutto Nero* è la presenza di particelle di polvere o pulviscoli bianchi che, depositandosi sulla superficie o sugli spessori orizzontali, sporcano il manufatto e interferiscono con la sua brillantezza. Questo tipo di danneggiamento risulta essere un fenomeno che interessa molta produzione artistica di Burri e per questo motivo, la spolveratura è tra gli interventi di restauro effettuati con più frequenza. Nel caso

---

<sup>180</sup> NUGARI, M.P., (2009), pp. 91-97.

di *Tutto Nero*, tale operazione ha interessato il *recto* e il *verso* dell'opera mediante l'uso di pannelli morbidi e micro-aspiratori.

Vista la complessità morfologica di quest'opera, il Laboratorio dell'ICR ha effettuato ulteriori analisi e indagini per comprendere a fondo la tridimensionalità che caratterizza questo manufatto e che spesso caratterizza il linguaggio artistico di Burri. Attraverso infatti l'utilizzo della luce radente, è stato possibile evidenziare la variabilità superficiale ricercata dall'artista e ottenuta attraverso la sovrapposizione di tessuti di materiali diversi, alcuni a vista e altri nascosti.

L'uso della riflettografia infrarossa, invece, ha permesso di cogliere alcuni dettagli intrinseci del manufatto, nascosti dalla pellicola pittorica nonché differenziare i materiali costitutivi di quest'ultimo. Nel caso dello strato preparatorio e del cretto, è emersa la presenza di bianco di zinco, identificato poiché riflette le radiazioni incidenti.<sup>181</sup>

Tecniche non invasive quali la fluorescenza a raggi X e la spettroscopia infrarossa a fibre ottiche ha invece permesso di indagare i materiali usati dall'artista nel dipinto e studiarne le componenti chimiche interne. Il pigmento nero che caratterizza l'opera si presenta sotto-forma di due trasparenze cromatiche diverse: alcune zone sono infatti nere opache, quasi grigie, altre come la parte centrale risultano più lucide. L'indagine ha quindi voluto distinguere i materiali di entrambe le aree. Attraverso l'intenso segnale emesso in risposta ai raggi X, è stato possibile identificare la superficie opaca dalla presenza del ferro mischiato con quantità variabili di zinco, calcio e bario. Nelle zone lucide invece, emerge come elemento principale lo zinco e dunque l'area risulta più debole ai raggi X, per via della ridotta quantità di ferro presente in essa.<sup>182</sup>

Il secondo caso di studio costituisce l'intervento di restauro sull'opera *Bianco e Nero* (1971), anch'essa proveniente dai depositi degli Ex Seccatori del Tabacco della Fondazione Alberto Burri a Città di Castello. Il manufatto entra nel Laboratorio di restauro dei materiali contemporanei dell'ICR il 25 gennaio del 2008 per essere esaminato con le opportune indagini diagnostiche, al fine di identificarne gli elementi costitutivi e constatarne lo stato conservativo. Il dipinto appartiene ad una fase più tarda della produzione artistica di Burri, risalente agli anni Settanta e Novanta, in cui l'artista sperimenta maggiormente le potenzialità espressive di questo materiale.

Come molte opere appartenenti alla Fondazione dell'artista, anche *Bianco e Nero* presenta una cornice formata da quattro listelli di legno vincolati a ciascun lato perimetrale del manufatto attraverso l'uso di tre viti. A differenza di *Tutto Nero*, questa non presenta né una protezione frontale né una retrostante.

*Bianco e Nero* è sostenuta da una struttura di sostegno in telaio ligneo con un sistema di espansione fisso con angoli ad incastro bloccati. Il supporto dell'opera è costituito da un unico elemento in

---

<sup>181</sup> ARAMINI, F., TORRE, M., (2009), pp. 103-106.

<sup>182</sup> ROSI, F., *et al.*, (2009), pp. 117-123.

cellotex dipinto con vinavil e bianco di titanio e vincolato al telaio attraverso la colla vinilica di cui, tuttavia, non risultano tracce visibili, così come non appare evidente la presenza di uno strato preparatorio.

La meta superiore del *recto* del supporto è costituita da un foglio sottile di cellotex, precedentemente strappato da un pannello dello stesso materiale e successivamente incollato sul nuovo supporto. Prima di tale incollaggio, l'artista conferisce al sottile strato in cellotex una forma a mezzaluna che viene apprettata con uno strato di vinavil e poi dipinta di nero. La parte centrale di quest'ultimo viene intenzionalmente tagliata dall'artista definendo un'importante incisione verticale, le cui estremità vengono volutamente lasciate libere dal supporto. Per rendere la composizione ancora più animata e intrisa dei segni del suo gesto creativo, Burri brucia il centro della mezzaluna in cellotex in corrispondenza della fenditura. Come risultato della combustione, il materiale presenta deformazioni lungo i contorni del taglio e diverse zone annerite, derivanti dalla liquefazione del pigmento nero. L'ultimo strato che caratterizza *Bianco e Nero* è la pellicola pittorica realizzata con bianco di titanio, nero e l'uso del vinavil come legante. A differenza di *Tutto Nero*, quest'opera non presenta alcuna pellicola lucida come rifinitura finale.<sup>183</sup>

Da un punto di vista conservativo il dipinto non presenta danneggiamenti o fragilità relativi alla struttura, ma manifesta un'alterazione evidente sotto-forma di macchie bruno-giallastre circolari che si estendono nella metà inferiore, ovvero nell'area tinta di bianco. Questa loro specifica localizzazione si deve alla minore quantità di adesivo sintetico che caratterizza questa parte del dipinto che, per questo motivo, risulta meno impermeabile all'umidità e dunque più propenso ad un attacco biologico. Il danno, inoltre, manifestandosi contro un fondo chiaro è estremamente visibile e quindi molto invasivo da un punto di vista estetico, poiché altera l'equilibrio bicromatico del bianco e del nero su cui è costruita l'essenza estetica dell'opera. Questo degrado è dovuto ad un attacco biologico fungino legato allo stesso ceppo di batteri di *Aspergillus* che ha compromesso anche alcuni punti dell'opera *Tutto Nero*. Entrambi i dipinti, infatti, hanno soggiornato per lungo tempo nei depositi della Fondazione Burri e si suppone che tali ambienti, particolarmente umidi e caratterizzati da alte temperature, abbiano creato una condizione conservativa poco ottimale, favorendo lo sviluppo dei microrganismi. Tuttavia, il fenomeno non interessa l'area tinta di nero poiché quest'ultima è stata impermeabilizzata con la stesura di colla vinilica. Infatti, il restauratore ipotizza che sia stato questo strato di apprettatura vinilica ad aver aumentato l'idrorepellenza di questa specifica superficie del quadro, rendendola quindi più resistente all'attacco biologico. Per rimuovere l'attacco biologico che, nel caso di *Bianco e Nero*, risulta essere maggiormente visibile e di notevole entità rispetto all'opera precedentemente analizzata, il restauratore disinfetta le aree

---

<sup>183</sup> IAZURLO, P., (2009), pp. 59-65.

specifiche soggette al danno usando il biocida ortofenilfenolo. Quest'ultimo viene diluito in solvente per evitare la sua interferenza con il legante vinilico della pellicola pittorica e applicato due volte a distanza di quindici giorni. Per pulire le macchie circolari giallastre, viene effettuata una rimozione meccanica per mezzo di un tampone leggermente inumidito in acqua demineralizzata che scioglie i depositi organici senza intaccare lo strato cromatico sottostante.<sup>184</sup> Anche nel caso di *Bianco e Nero*, sono state effettuate delle indagini diagnostiche non invasive per mezzo di fluorescenza a raggi X e la spettroscopia infrarossa a fibre ottiche che hanno permesso di identificare la caratterizzazione dei materiali usati dall'artista. Da esse è emerso che l'elemento principale nelle aree bianche è il biossido di titanio nella forma di rutilo nonché esigue presenze di potassio, calcio e ferro. L'area più scura del dipinto risulta invece essere costituita da un pigmento nero costituito di nero carbone e nero di natura organica. Entrambe le zone sono accomunate dall'utilizzo della colla vinilica usata sia come legante sia come vernice.<sup>185</sup>

#### **4. Gli interventi di restauro sulle opere conservate presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM), Roma**

Le opere di Alberto Burri restaurate presso il Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM) di Roma appartengono a diverse fasi della carriera dell'artista, durante il quale egli ha sperimentato supporti, materiali e tecniche esecutive diverse. Questa varietà di manufatti conservata e restaurata all'interno di un'unica sede permette di identificare non solo i fenomeni di degrado più ricorrenti nella produzione artistica di Burri ma anche comprenderne le cause principali e gli interventi di restauro effettuati più frequentemente. Inoltre, questa molteplicità di opere consente di identificare similitudini e differenze nelle modalità conservative adottate dal Laboratorio di restauro del museo, in risposta alle caratteristiche fisiche, materiche e tecniche di ciascun manufatto. Ne deriva una documentazione scritta e fotografica che permette di ripercorrere lo sviluppo degli interventi di restauro relativi a ciascun dipinto.<sup>186</sup> La consultazione e lo studio diretto di queste fonti presenti nell'archivio del laboratorio, consente alla ricerca di ricostruire la storia conservativa inerente le opere di Burri presenti nel museo. Queste

---

<sup>184</sup> NUGARI, M.P., (2009), 91-95.

<sup>185</sup> ROSI, F., *et al.*, (2009), pp. 119-120.

<sup>186</sup> Il Laboratorio di restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea è stato fondato nel 1976 e si occupa della tutela, valorizzazione e restauro delle opere presenti nella collezione museale. Prima della sua istituzione, gli interventi conservativi venivano eseguiti da restauratori esterni formati nell'Istituto Centrale di Roma (ICR). La documentazione relativa a questi specifici interventi, avvenuti dal 1899 al 1950, è oggi conservata presso l'Archivio di Restauro storico. Oggi le principali attività del Laboratorio includono la conservazione preventiva, e la manutenzione e il costante monitoraggio delle condizioni climatiche ed ambientali riguardanti gli ambienti espositivi e i depositi del museo. Inoltre, il laboratorio identifica anche le modalità più idonee per un corretto trasferimento di un'opera, definendo imballaggi sicuri nel pieno rispetto dei materiali costitutivi del manufatto. (CISTERNINO, A.B., (2009), pp. 95-97.



testimonianze non solo mettono in luce le principali sfide conservative che hanno segnato la produzione artistica di Burri, ma sono uno strumento didattico utile per il restauratore che può imparare dagli errori commessi nel passato ed evitare di replicarli. Infatti, le esperienze conservative precedenti e l'ampio orizzonte di interventi effettuati sui dipinti di questo artista nel corso della storia hanno un valore inestimabile perché rappresentano un archivio prezioso a cui il restauratore può attingere per conoscere a fondo i materiali, le tecniche e il linguaggio artistico di Burri.

Qui di seguito, la ricerca ripercorre in ordine cronologico gli interventi di restauro eseguiti presso il laboratorio della sede museale classificando i manufatti in base al loro supporto. La prima sezione include le opere su tela, di cui la maggior parte appartengono alla produzione artistica degli anni Cinquanta. L'opera *Catrame* (1950), è un dipinto di piccole dimensioni costituito da una tela di sacco ad incrocio rado, poco fitto e successivamente fissato ad un telaio ligneo. La pellicola pittorica è costituita da un denso impasto di diversi pigmenti tra cui emerge il colore nero come elemento principale non solo perché occupa la maggior parte della superficie del dipinto, ma la sua estrema pastosità richiama il catrame, da cui deriva il titolo dell'opera. Il pigmento scuro è steso in maniera disomogenea: l'artista crea diversi spessori materici segnati da incisioni e graffi, ottenendo così un'alternanza di zone lisce e zone più ruvide da cui è possibile scorgere anche dei punti della tela grezza sottostante. Nella parte centrale si staglia il pigmento giallo applicato in maniera più sottile da cui è possibile scorgere lo strato nero sottostante, un suggerimento di una presenza nascosta. Tra le due aree cromatiche, si inseriscono dei filamenti di colore rosso che divergono verso una zona argentata localizzata nell'area più bassa del dipinto, la quale costituisce l'unico punto di luce che illumina l'ampia campitura scura. Attraverso lo studio di alcuni campioni prelevati da questa variegata superficie cromatica è stato possibile identificare a fondo la natura intrinseca dei pigmenti e dei leganti. Il dipinto risulta, infatti, caratterizzato da un miscuglio di materiali organici e sintetici tra cui l'olio siccativo, la resina alchidica, il nitrato di cellulosa e la pece di pino. Quest'ultimo è l'elemento principale del dipinto poiché, a seguito di un processo di riscaldamento e la conseguente fluidificazione, costituisce la base del pigmento nero. Infatti, è proprio la natura viscosa di questa sostanza che conferisce pastosità al colore, permettendo all'artista di ottenere l'effetto catramoso suggerito dal titolo. Coerentemente a questa ricerca espressiva, basata su una stratificazione materica consistente, la pece viene ulteriormente mescolata da Burri con gli altri pigmenti del dipinto, realizzando così delle campiture cromatiche estremamente compatte, che suggeriscono una rilevanza quasi tridimensionale. Infatti, di fronte a questa complessa elaborazione di strati, i restauratori hanno ritenuto opportuno studiare la superficie di questo manufatto in maniera più puntuale. Attraverso un'osservazione con lente di ingrandimento è stato possibile rilevare da vicino i particolari materici, gli agglomerati di

pigmento, le pennellate più pastose e le parti di tela grezza sottostanti. Inoltre, è stata effettuata un'analisi con risonanza magnetica (NMR portatile), che ha mostrato la variabilità dello spessore di ciascuno strato cromatico in relazione a diverse aree della superficie del dipinto, evidenziando dunque una modalità operativa differenziata.<sup>187</sup>

Questa complessa articolazione materica del dipinto unita ad una tecnica pittorica estremamente disomogenea ha determinato notevoli irregolarità sulla superficie pittorica che, per questo motivo, nel corso del tempo ha iniziato a manifestare diversi problemi conservativi come cretture, distacchi e sollevamenti, i quali hanno richiesto diversi interventi di restauro.<sup>188</sup>

Il primo risale al 16 giugno del 1990 quando i pigmenti dell'opera hanno iniziato ad indebolirsi e staccarsi dal supporto. Per questo motivo, la restauratrice Anna Barbara Cisternino è intervenuta effettuando delle prove di consolidamento del colore attraverso l'adesivo BEVA 371 iniettato sotto le scaglie e sotto i sollevamenti più visibili.<sup>189</sup> Visto il risultato poco soddisfacente, si sono fissate le scaglie attraverso l'uso di gelvatol<sup>190</sup> diluito in alcool successivamente pressato con un termocauterio ad una temperatura di cinquanta gradi.<sup>191</sup>

Tuttavia, come riportato nella scheda relativa allo stato di conservazione del dipinto nel 1994, il manufatto ha continuato a manifestare gli stessi fenomeni di degrado precedentemente riscontrati, tra cui sollevamenti e cretti nella pellicola pittorica, dovuti ad una composizione materica estremamente spessa, arida e una stesura dei pigmenti disuguale. Sulla base del successo degli interventi puntuali effettuati in precedenza, anche questa volta si decide di procedere nella stessa maniera. A tal proposito la restauratrice Paola Carnazza utilizza nuovamente il gelvatol applicandolo tra la materia pittorica e il supporto in tela. Tuttavia, a differenza del precedente intervento, la restauratrice decide anche di inumidire le scaglie di colore per tentare di ammorbidire quanto possibile la materia pastosa del pigmento e facilitare la successiva iniezione della soluzione alcolica. Dall'analisi di questa prima storia conservativa del manufatto, emerge come i due interventi siano stati benefici l'uno all'altro. In particolare, la restauratrice Carnazza, analizzando gli esiti delle operazioni conservative effettuate in precedenza dalla collega Cisternino, decide di

---

<sup>187</sup> Lo strumento permette di analizzare a fondo la sequenza stratigrafica dei diversi materiali usati nel manufatto, identificandone la successione e lo spessore. (CARNAZZA, P., (2023), p. 45).

<sup>188</sup> CARNAZZA, P., (2023).

<sup>189</sup> Il BEVA 371 è stato usato nella percentuale 8%. È un termo-collante sintetico in soluzione utilizzato negli interventi di incollaggio e foderatura quando non è possibile usare una colla tradizionale. È possibile applicarlo su diversi supporti tra cui tele, tele con carta, tessuti in fibra di vetro e tra strati di colore. Può essere utilizzato sia a caldo e che a freddo. (Si veda la scheda tecnica *BEVA 371 Pasta* [https://www.antichitabelsito.it/schede/beva\\_adesivo\\_375.pdf](https://www.antichitabelsito.it/schede/beva_adesivo_375.pdf) consultata in data 14 dicembre 2023).

<sup>190</sup> Il gelvatol è un alcool vinilico che si presenta sotto forma di una polvere granulosa e solubile in acqua. Per la reversibilità che caratterizza il suo utilizzo e per le sue notevoli proprietà adesive viene spesso usato sia come collante sia come impregnante per diversi materiali e supporti. Non causa variazioni cromatiche. (SCICOLONE, G., (2022), p. 77).

<sup>191</sup> Relazione di restauro del 19 giugno 1990, appartenente alla scheda n. 481, inventario 9050, conservata presso l'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale di Arte Moderna (GNAM), Roma.

operare analogamente. Questo dimostra come la consultazione e lo studio della storia conservativa del manufatto possa aiutare un restauratore a decidere come procedere, soprattutto quando, come in questo caso, il manufatto continua a manifestare gli stessi danni. Infatti, si nota come a distanza di soli quattro anni, il dipinto ha ripresentato le stesse alterazioni che nel caso della produzione artistica di Burri risultano essere spesso legate alla tecnica pittorica dell'artista e alla natura dei materiali da lui scelti.

Ripercorrendo la storia conservativa di *Catrame*, emerge anche un "intervento emblematico" risalente al 1970 che risulta essere stato particolarmente complesso e anche molto discusso. A tal proposito, in un articolo conservato all'interno della scheda di inventario del manufatto si legge "l'opera *Catrame* che appartiene a una serie a cui Burri lavora sino al 1948, appare caratterizzata dall'utilizzo di un conglomerato materico poco aderente rispetto al supporto come in un instabile equilibrio. Questa fragilità, anche conservativa, in cui non è arduo leggere l'intenzione estetica dell'artista ha reso necessario nel 1970 un restauro emblematico delle problematiche conservative poste dall'arte contemporanea. Sei anni dopo l'intervento consistente nella sostituzione del telaio, nella foderatura del supporto e nella spianatura della sollevazione nella superficie pittorica, interpellato dalla direzione della Galleria, Burri parve gradire l'effetto finale dell'opera malgrado le riserve prospettategli dal curatore della mostra allora in preparazione che giudicava storicamente irrispettoso e troppo radicale l'intervento".<sup>192</sup>

Dalla lettura del testo emerge come l'intervento del 1970 abbia interessato diversi elementi costitutivi di *Catrame* tra cui la pellicola pittorica, il supporto in tela e il telaio. Inoltre, la mostra a cui si fa riferimento nell'articolo si riferisce all'esposizione *Alberto Burri* del 1976 e curata da Bruno Mantura.<sup>193</sup> È proprio in tale occasione che la sede museale e i restauratori consultano l'artista nel tentativo di avere una sua approvazione in merito alla qualità ed all'efficienza dei loro interventi. A tal proposito lo stesso curatore scrive: "Di quel "Catrame" si rese necessaria la rifoderatura che, con mio grande dispiacere, irrigidendo irrimediabilmente il supporto, avrebbe fatto perdere al dipinto il suo aspetto di equilibrio instabile; la materia infatti non riusciva a legarsi alla tela non certo per imperizia tecnica ma per evidente intenzione estetica. Burri, subito chiamato ritenendosi necessaria la sua consulenza, rise, come fa spesso, di fronte alle mie preoccupazioni; ed è chiaro il perché della sua sicura allegria; il "Catrame" riagganciato al fondo, col suo stesso greve spessore lo faceva sparire, per cui si otteneva un quadro pesante ed apparentemente senza

---

<sup>192</sup> L'articolo è stato scritto da Alessandra Barbuto all'interno della scheda di restauro n.481, inventario 9050 e conservata presso l'Archivio del laboratorio di restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM), Roma.

<sup>193</sup> La mostra *Alberto Burri*, si è tenuta presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea dal 14 gennaio al 14 marzo del 1976. La mostra contiene le opere fondamentali dell'artista, realizzate dal 1949 al 1965. (DE FEO, G., MANTURA, B., (1976).

supporto che evidentemente doveva piacergli”.<sup>194</sup> La risata dell’artista non va dunque interpretata come derisione, ma è probabilmente sintomo di compiacimento dell’aspetto dell’opera a seguito dell’intervento. Infatti, la totale riadesione della pellicola pittorica al supporto ristabiliva quel protagonismo materico che risultava coerente e in linea con la ricerca estetica di Burri. Tuttavia, accanto alla reazione dell’artista, il restauro del 1970 ha sollevato diverse polemiche e riflessioni relative alle modalità operative con le quali è stato svolto. Il curatore della mostra, per esempio, ha considerato l’intervento troppo radicale e invasivo poiché ha foderato l’intera tela di supporto e ha livellato drasticamente tutta la superficie pittorica, senza limitarsi ad una riadesione delle singole scaglie di pigmento sollevate.<sup>195</sup> A tal proposito, i restauratori responsabili, probabilmente privi di una piena comprensione delle tecniche e sfide di conservazione inerenti all’arte contemporanea, hanno considerato la coltre materica di *Catrame* non come un elemento estetico voluto dall’artista, bensì un fattore di degrado, uno strato cromatico da appiattare per assicurarne la piena adesione al nuovo supporto. In questa maniera, l’intervento di foderatura eseguito ha alterato la consistenza materica originale nonché indurito tutta la superficie cromatica, rendendo quest’ultima più fragile e più propensa a sfaldarsi. Non è un caso infatti che i successivi interventi del 1990 e del 1994 hanno dovuto rimarginare i distacchi e i sollevamenti di colore, provocati probabilmente dalla foderatura del ’70.

Attualmente l’opera si trova in un discreto stato conservativo: la maggior parte dei danni superficiali inerenti allo strato cromatico risultano stabili ma, per prevenire la manifestazione degli stessi o di ulteriori fenomeni di degrado, è necessario che l’opera venga sottoposta ad una manutenzione costante.

All’anno 1950 risale anche *Gobbo*, un’altra opera di Burri su supporto in tela, il cui titolo si riferisce alle irregolari sporgenze della superficie, determinate dall’inserimento di un ramo di ciliegio nello spazio tra il telaio e la tela di sacco a trama larga. La scelta di questo specifico ordito non è casuale perché rende il tessuto particolarmente flessibile, e quindi più propenso ad assumere la protuberanza voluta. Come ultimo passaggio, l’artista fissa la deformazione attraverso un trattamento di irrigidimento della tela. Questa particolarità strutturale costituisce sia l’elemento portante dell’intero dipinto ma anche il suo punto più debole. Infatti, in una prima scheda conservativa risalente al 1996, la restauratrice Anna Barbara Cisternino sconsiglia fortemente qualsiasi tipo di spostamento dell’opera in un luogo diverso da quello originario non solo in

---

<sup>194</sup> DE FEO, G., MANTURA, B., (1976), p.7.

<sup>195</sup> La foderatura è stata eseguita a colla pasta. Quest’ultima prevede l’utilizzo di un adesivo a colla proteica mischiata a farine e plasticizzanti. Caratterizza la tradizione del restauro italiano e viene impiegata anche in Inghilterra, Giappone e in Russia. Questo metodo, pur usando un adesivo a base di acqua, può essere usato anche su supporti sensibili all’umidità adottando le giuste accortezze durante l’esecuzione dell’intervento. Tuttavia, l’adesivo risulta particolarmente difficile da asportare e risulta molto sensibile alle variazioni termo-igrometriche ambientali e agli attacchi di agenti bio-deteriogeni. (SCICOLONE, G. (2022, p. 92-93.)

relazione alla fragilità costitutiva dell'oggetto, ma anche per via della natura lignea del ramo. Infatti, a fronte di un eventuale cambio climatico o sbalzo termico, l'inserito potrebbe assorbire o perdere facilmente la percentuale di umidità contenuta al suo interno, con il rischio di alterare la sua struttura e di venire meno alla sua funzione portante. A tal proposito si consiglia di mantenere il più possibile le stesse condizioni microclimatiche alle quali si è abituato il ramo e che hanno quindi garantito fino ad ora la sua conservazione.<sup>196</sup>

*Gobbo* subisce un secondo intervento di restauro nel 2014, effettuato da Luciana Tosi a seguito di un foro apertosi nella parte inferiore sinistra della tela e a fronte della consistente presenza di alcune particelle atmosferiche depositatesi in superficie. L'apertura della tela è stata rimarginata con l'utilizzo di gelvatol e spatola a freddo mentre lo strato di sporcizia è stato rimosso con un pennello morbido e tamponi inumiditi in acqua distillata che hanno permesso di assorbire i residui.<sup>197</sup>

Gli anni Cinquanta nella carriera di Burri rappresentano il periodo di maggiore sperimentazione di nuovi materiali e di tecniche di assemblaggio innovative. A tal proposito *Grande Sacco*, 1952 ne è un esempio straordinario in cui il materiale in iuta diventa non solo mezzo di espressione artistica ma il protagonista dell'opera stessa.<sup>198</sup> Quest'ultima è composta da diversi pezzi di tela di sacco grezzi assemblate a sottili tele di cotone, successivamente dipinte, cucite insieme e poi fissate con supporto di tela di canapa su un telaio in legno. È presente una cornice di legno grezzo e dipinta di nero i cui listelli sono in buono stato conservativo ma la superficie della pellicola risulta sporca di uno strato di fuliggine derivante dall'incendio che si è sprigionato nei locali sottostanti agli ambienti espositivi del museo nel 1993. Per rimuovere i residui di sporcizia viene effettuata una pulitura con gomma pane sulla tela di cotone più sottile, mentre viene usata l'acqua ammoniacata per la tela bianca dipinta e un panno leggero per il tessuto nero.<sup>199</sup>

Il secondo intervento di restauro effettuato da Luciana Tosi tra il 21 e il 22 febbraio del 2015 si è articolato in tre fasi: la prima relativa al consolidamento della pellicola pittorica bianca sul bordo inferiore dell'opera effettuata grazie all'uso del gelvatol, applicato in maniera puntuale con pennellino e successivamente riattivato con termocauterio.

---

<sup>196</sup> Relazione di restauro del Maggio 1996 appartenente alla scheda n. 455a, inventario 9051 conservata presso l'Archivio del laboratorio di restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM), Roma.

<sup>197</sup> *Idem*.

<sup>198</sup> Costituisce la prima opera di Burri che entra nella Galleria nel 1959 per volontà della stessa Direttrice Palma Bucarelli. A causa di questa decisione, molti la soprannominano "Palmina degli stracci" a causa del grande scandalo che seguì l'esposizione pubblica del *Grande Sacco*. L'opera infatti venne assimilata a spazzatura ma la stessa direttrice difese l'artista e il suo operato, sottolineando inoltre che l'opera in questione era in comodato d'uso. Tale decisione, inoltre, rispondeva alla volontà della Direttrice di allestire una sala monografica dedicata all'artista in vista del riordinamento museale del 1968. (PICCIAU, M., (2007), Voce su Palma Bucarelli, p. 126).

<sup>199</sup> Relazione del restauro del 11 marzo 1993 eseguito da Maria Grazia Castellano, appartenente alla scheda n. 639, inventario 5382 conservata presso l'Archivio del laboratorio di restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM), Roma.

La seconda fase ha previsto la spolveratura a secco del dipinto utilizzando pennelli morbidi ed un aspiratore: in particolare si è usata la spugna “soot master” sull’intera superficie del dipinto, tra cui le toppe, le cuciture e gli aggetti.<sup>200</sup> Durante l’ultimo passaggio si è effettuata una reintegrazione pittorica ad acquerello di due lacune presenti sulla zona dipinta di bianco, nella parte inferiore sinistra dell’opera.

Tra le opere su supporto in tela che hanno richiesto un intervento di restauro particolarmente complesso, si ricorda *Nero, Bianco, Nero* realizzata da Burri nel 1955 ed espressamente richiesta dalla Direttrice della Galleria, Palma Bucarelli<sup>201</sup> all’artista nel 1968 in occasione del nuovo allestimento da lei voluto.<sup>202</sup> Il dipinto entra effettivamente nella collezione museale nel 1993 insieme a molte altre opere di Burri, alcune acquisite e altre donate dall’artista stesso.<sup>203</sup>

Rispetto ai quadri fino ad ora esaminati, *Nero Bianco Nero* rappresenta forse l’apice più alto della sperimentazione artistica di Burri che in questo caso amplia lo spettro di tessuti che decide di assemblare insieme, affascinato dalle proprietà materiche ed espressive di ciascuno di essi. L’opera infatti è il risultato di un montaggio di diverse stoffe tra cui pezzi di seta, velluti e stralci di cotone tutte applicate sul supporto in tela di juta tesa ad un telaio ligneo di tipo fisso.<sup>204</sup> Questa varietà materiale si arricchisce ulteriormente con plastiche, cartoni e l’inserito di una cera lampo

---

<sup>200</sup> La spugna soot master è una spugna antifuliggine realizzata con gomma naturale ed è specifica per rimuovere i residui derivanti da un incendio.

<sup>201</sup> Palma Bucarelli fu una storica e critica d’arte italiana. Tra i ruoli più importanti che ricoprì durante la sua carriera, si ricorda il titolo di Direttrice e Sovrintendente della GNAM a Roma dal 1942 al 1975. In questo periodo, le si riconosce il merito di aver tutelato il patrimonio artistico durante la Seconda Guerra Mondiale, conservandolo prima nel Palazzo Farnese a Caprarola e poi a Castel Sant’Angelo a Roma. Con la fine della guerra, si deve a lei e alla sua collaborazione con Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan la trasformazione della Galleria in un centro aggiornato sulle produzioni artistiche più recenti. Questo fu possibile attraverso programmi didattici ed esperienze espositive nazionali e internazionali organizzate tra il 1945 e il 1969. Tale progetto fu reso possibile anche grazie alle capacità della Direttrice di stabilire rapporti interpersonali con gli artisti dell’epoca quali Piero Dorazio, Achille Perilli, Carla Accardi, Alberto Burri, valorizzando e acquistando le loro opere. In linea con questo spirito, porta avanti un’intensa attività di promozione all’estero dell’arte contemporanea italiana di cui si ricorda la mostra internazionale *Arte italiana contemporanea* del 1955. Nei primi anni Sessanta potenzia i servizi interni del museo tra cui il gabinetto del restauro, l’ufficio catalogo, gabinetto fotografico e archivio di documentazione. Palma Bucarelli, dopo diversi riconoscimenti e premi, lascia il suo incarico nel marzo del 1975 e muore a Roma nel 1998. (PICCIAU, M., (2007), Voce su Palma Bucarelli, p. 124-128.)

<sup>202</sup> Il nuovo ordinamento risalente a fine marzo del 1968 interessa le raccolte novecentesche. Attraverso un percorso molto ampio che inizia dai dipinti di Monet, Degas, Cézanne e Van Gogh considerati come fonti delle tendenze nuove delle avanguardie del XX secolo, si arriva gradualmente ai tre ambienti conclusivi dedicati all’arte cine-visuale con le sale dedicate a De Chirico e ai valori plastici e con le opere di Fabro e Pistoletto. Il percorso ripercorre opere futuriste, cubiste, e opere di artisti stranieri quali Klee, Kandinskij e Mirò, introducendo successivamente il pubblico a tre sale monografiche dedicate rispettivamente ad Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi e Lucio Fontana. (MARSON, S., (2009), p. 46-47.)

<sup>203</sup> In vista del riordinamento museale del 1968 previsto da Palma Bucarelli, la Direttrice scrive una lettera all’artista nella quale sottolinea la sua decisione di dedicargli una sala espositiva: “[...] La prego, caro Burri, di aiutarmi per quanto riguarda la Sua sala che voglio allestire nella Galleria Nazionale e che certo non può comporsi di un’opera soltanto.” Da questo momento in poi fino al 1975, Burri deposita nella Galleria undici opere: *Nero*, 1961; *Bianco*, 1952; *Gobbo*, 1950; *Grande Bianco Bis*, 1968; *Grande cellophane*; *Nero-bianco-nero*, 1955; *Catrame*, 1950; *Catrame*, 1959; *Ferro SP*, 1961; *Grande Rosso P.N 18*, 1964, *Rosso plastica*, 1964. La pratica di donazione viene perfezionata dal successivo soprintendente Italo Faldi (MARGOZZI, M., (2009), p. 32.)

<sup>204</sup> Tutte le stoffe hanno un’armatura “a tela” con rapporto trama ordito 1:1. È stato riscontrato soltanto un lacerto di tessuto con armatura a rombi nella parte inferiore del dipinto (CARNAZZA, P., FRANCONI, S., (2018).

che suggerisce la provenienza del tessuto da un capo di abbigliamento. L'intera composizione è costruita su un sapiente equilibrio cromatico bianco-nero. Infatti, nella parte superiore del *recto* del dipinto è presente un cretto bianco lucido composto da una miscela di bianco di zinco e carbonato di calcio mischiato al legante vinilico. La restante superficie del dipinto, di colorazione più scura, vede l'assemblaggio di diversi tessuti precedentemente tinti con una pittura nera realizzata con nero d'ossa, carbonato di calcio, solfato di bario e vinavil. In alcuni punti le stoffe sono anche state bruciate.<sup>205</sup> Da un'analisi più ravvicinata relativa agli inserti di seta, si è notata una colorazione tendente al verde alternata a punti specifici dipinti di nero.<sup>206</sup> Nella parte inferiore del *recto* è visibile l'uso di un cartone gessato interposto tra la tela di juta e i pezzi di tela neri.<sup>207</sup> Il collante che tiene unito l'intero assemblaggio di materiali e stratificazioni di tessuti è ancora una volta la resina vinilica. Il *verso* del manufatto è nascosto da un telo di satin nero, fissato ai lati perimetrali della tela di supporto attraverso un sistema ad incollaggio, e da cui rimane visibile solo l'iscrizione "Burri 55".<sup>208</sup>

Per questa sua complessa sequenza stratigrafica di tessuti e materiali, nonché l'elaborata tecnica esecutiva di assemblaggio effettuata dall'artista, l'opera viene definita polimaterica e per tale motivo ha manifestato diversi fenomeni di degrado e, di conseguenza, ha subito numerosi interventi di restauro.

Una prima scheda relativa allo stato di conservazione del dipinto risalente al 1977 riporta la presenza di uno strappo di una parte di tessuto insieme a diverse scrostature in superficie probabilmente dovute alla debolezza della tela di juta, particolarmente leggera al tipo di telaio fisso che non ha possibilità di espansione. Il 18 maggio 1977, la restauratrice "dopo una conversazione telefonica con l'autore" ricolloca il frammento al suo posto originale applicando tre gocce di Vinavil 59 non diluito negli specifici punti di attacco. Sette giorni dopo, la restauratrice verifica l'efficienza del precedente intervento di incollaggio e aggiorna la scheda appurando che "l'incollaggio tiene bene. I punti di attacco del frammento sono quasi invisibili, non c'è bisogno di stuccature".<sup>209</sup> Poco dopo, nel settembre del 1978 a seguito di un incidente di cui la fonte non specifica la causa, il quadro ha presentato nuove e numerose scrostature che, anche in questo caso, sono state saldate con Vinavil e reintegrate con ritocchi ad acquerello. Negli anni Ottanta, a seguito di una permanenza prolungata nei depositi museali, il dipinto manifesta la presenza di muffe

---

<sup>205</sup> La composizione chimica interna dei pigmenti è stata definita attraverso l'uso della spettrofotometria FTIR.

<sup>206</sup> La seta presente nel dipinto è di tipo "Crepe de Chine" ed è stata identificata attraverso l'utilizzo del microscopio digitale WIFI MICFI. La forma di degrado più comune che interessa la seta è l'alterazione chimica della fibroina, suo elemento costitutivo. Quest'ultima, se messa a contatto con soluzioni acide come la resina vinilica utilizzata da Burri, risulta maggiormente esposta a fenomeni di deterioramento.

<sup>207</sup> Il cartone è stato identificato per messo del microscopio ottico in luce trasmessa polarizzata.

<sup>208</sup> MININNI, M., (2018), pp. 741-744.

<sup>209</sup> Relazioni di restauro riportate da Anna Barbara Cisternino all'interno della scheda n. 23, inventario 9052.

diffuse sullo strato cromatico nero nella parte inferiore e causate da un attacco biologico. Inoltre, il manufatto presenta un consistente strato di polvere depositato soprattutto sul tessuto in satin nero nel retro. Quest'ultimo è stato quindi spolverato interamente, mentre le alterazioni fungose sono state asportate a secco con estrema cautela e attenzione, nel pieno rispetto dei materiali in superficie. Anche dopo questo tipo di intervento, alcune tracce dell'attacco biologico persistevano sulla superficie dipinta di nero che è stata quindi leggermente bagnata. Tra i tessuti superficiali maggiormente compromessi emerge la seta che per la sua natura estremamente delicata, è più incline a deteriorarsi, soprattutto se esposta a fonti di luce diretta che rischiano di depolimerizzare il materiale. A tal proposito, secondo quanto riportato dalla scheda di restauro risalente al 24 ottobre del 1990, lo stesso tessuto di seta risulta distaccato e leso in diversi punti nella superficie del quadro. All'interno della scheda si rileva anche una deformazione del supporto e diverse cretture e sollevamenti superficiali.<sup>210</sup> In questo caso, l'intervento effettuato ha previsto un consolidamento dei distacchi e del tessuto in seta, attraverso l'uso di pezzi di carta giapponese precedentemente trattata.

La storia conservativa di *Nero Bianco Nero* si conclude con un'operazione di restauro alquanto complessa ma estremamente importante per l'identificazione e lo studio dei materiali e delle tecniche del dipinto. Si tratta dell'intervento risalente al 2003, effettuato dalle restauratrici Paola Carnazza e Serena Francone all'interno del Laboratorio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, a seguito di nuovi fenomeni di degrado che hanno interessato più elementi del dipinto.

Quest'ultimo risultava coperto di uno strato di polvere estremamente coeso alla superficie, soprattutto in corrispondenza del cretto bianco il quale evidenziava un cambiamento cromatico importante, dovuto anche al naturale invecchiamento della resina vinilica stesa in superficie e presente come legante all'interno dell'impasto. L'alterazione risultava particolarmente visibile soprattutto in relazione al contrasto bianco-nero sulla quale poggia tutta la forza espressiva del dipinto. Inoltre, non è un caso che il deposito polveroso si fosse localizzato proprio nell'area del cretto, in quanto le fessure e i solchi più o meno profondi di quest'ultimo risultano essere un luogo estremamente idoneo ad accogliere e trattenere grandi quantità di sporcizia. Un altro fenomeno di degrado interessa la pittura nera la quale, in alcuni punti, rivela diverse cadute di colore, nonché evidenti ritocchi precedentemente realizzati negli anni Settanta. Il danno maggiore concerne ancora una volta il tessuto di seta: le parti del materiale non bruciate mostrano diverse lacune conseguenti al disgregamento interno dei filati. I lacerti di seta sottoposti al fenomeno di

---

<sup>210</sup> La relazione è stata scritta dalla restauratrice Maria Grazia Castellano ed è contenuta nella scheda n. 23, inventario 9052 conservata nell'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM), Roma.



combustione e irrigiditi con la resina vinilica presentano invece diverse perdite del materiale stesso.<sup>211</sup>

Vista la natura delle forme di degrado e la complessa giustapposizione di materiali che caratterizza il dipinto, le restauratrici hanno ritenuto opportuno attuare uno studio preliminare del dipinto prima di procedere con l'effettivo intervento. Questa analisi, supportata dallo studio di fonti bibliografiche e strumenti diagnostici, non solo ha permesso di identificare i materiali, le tipologie di tessuto, i pigmenti e i leganti, ma ha anche consentito di conoscere la natura delle forme di degrado e ipotizzarne le cause. La conoscenza di questi fattori facilita l'identificazione delle modalità di intervento più idonee, attraverso l'uso di strumenti che rispettino la struttura e l'esteticità del manufatto.

A tal proposito, infatti, è stato condotto un interessante studio sperimentale volto all'individuazione del corretto prodotto consolidante da utilizzare durante la seconda fase del restauro. Sono stati quindi realizzati in laboratorio dei provini relativi alle tre tipologie di materiali più diffusi nell'opera, ovvero la pittura di colore nero, la seta naturale e la seta inglobata nel vinavil e successivamente combusta. L'obiettivo è quello di replicare la tecnica esecutiva di Burri e identificare le forme di degrado che hanno interessato questi tre specifici materiali permettendo di stabilire, in ultimo esame, quale tipo di consolidante usare. I tre materiali replicati sono stati quindi trattati con tre consolidanti commerciali tra cui il Trifunori, il Klucel E e l'aquazol 5, applicati sia con il pennello sia nebulizzati. Successivamente, i provini sono stati inseriti all'interno di una camera glove-box dove si è simulato artificialmente lo stesso processo di deterioramento che ha interessato i materiali dell'opera. Dai risultati ottenuti, il Trifunori risulta il miglior prodotto consolidante da usare per via della sua stabilità nel tempo e la sua resistenza agli attacchi biologici.<sup>212</sup>

Dopo questo studio sperimentale, si è suddiviso l'intervento di restauro in tre fasi.

La prima consistente nella pulitura del dipinto è stata preceduta da test e verifiche preliminari per identificare il metodo di intervento più conforme alla morfologia del dipinto, definendo due trattamenti diversi, uno per il cretto bianco e uno per la superficie nera. Per il primo sono state utilizzate due soluzioni acquose insieme alla gomma gellano che serve a filtrare il rilascio dell'acqua sulla superficie, creando su di essa una barriera di gel rigido nel pieno rispetto dello strato vinilico presente sul cretto. Per una detersione più puntuale delle fenditure e solchi presenti nella crettatura si è usato un pennello e la micro-aspirazione. Sulla superficie nera opaca è stata

---

<sup>211</sup> CARNAZZA, P., FRANCONI, S., *et al.*, (2018), p. 745-746.

<sup>212</sup> Lo studio sperimentale è stato effettuato dalla restauratrice Nausicaa Sangiorgi in collaborazione con Artelab s.r.l e l'aiuto del docente Maurizio Coladonato. (CARNAZZA, P., FRANCONI, S., *et al.*, (2018), p. 4-5.

eseguita una pulitura a secco con la gomma poliuretanicca insieme ad un aspiratore e pennellino morbido.

La seconda fase dell'intervento è quella del consolidamento che ha interessato tre aree del dipinto. Dalla prima zona, relativa alla seta naturale, sono stati rimossi gli inserti di carta giapponese applicati nel restauro del 1990 da Maria Grazia Castellano ed è stato rinforzato successivamente il tessuto con il funori all'1%.<sup>213</sup> La seconda area del dipinto che ha subito l'intervento di consolidamento è stato lo strato pittorico nero. In relazione alle cretture e sollevamenti qui presenti, si è applicato nuovamente il funori al 0.4% che ha permesso di ripristinare una superficie piana. L'ultimo consolidamento effettuato ha interessato i distacchi presenti nel cretto bianco e ha utilizzato l'aquazol.

Il restauro si è concluso con una reintegrazione dei pezzi in seta naturale usando nuovi lacerti del materiale analogo a quello originale, ovvero una seta di tipo "Crepe de chine" con trama più spessa applicata in corrispondenza delle lacerazioni. Ulteriori integrazioni, particolarmente complesse, sono state effettuate in due punti del dipinto. Un campione di seta combusto presente in alto a sinistra è stato ricostruito con lo stesso materiale opportunamente impregnato di resina vinilica, nel rispetto del procedimento esecutivo adottato da Burri. Una seconda integrazione ha interessato un elemento in seta in alto a destra del dipinto che risultava particolarmente sporgente. Questa porzione del materiale libera dal supporto viene quindi rimossa e ricollocata in una posizione corretta. Piccoli ritocchi estetici e cromatici hanno definito l'aspetto finale dell'opera, per sopperire alle piccole lacune e abrasioni presenti nella pittura nera.<sup>214</sup> Attualmente *Nero, Bianco, Nero* è fruibile al pubblico attraverso una specifica teca espositiva in polimetilmetacrilato che ne garantisce la piena conservazione e protezione soprattutto durante le operazioni di trasferimento del manufatto.<sup>215</sup>

L'ultima opera restaurata dai laboratori della GNAM, che chiude questa prima sezione di opere su supporto in tela è *Grande Legno G59*, 1959 che rappresenta un ulteriore esempio dell'ampio e variegato spettro di materiali esplorati da Burri. In questo caso egli sperimenta le potenzialità espressive del legno: l'opera si compone di diverse lastre sottili lignee applicate su una tela dipinta di nero e fissata ad un telaio. Gli inserti lunghi e di forma rettangolare si dispongono in sequenze sulla superficie in maniera più o meno ordinata e creano tre file verticali, conferendo al manufatto una tensione verticale. La composizione è stata volutamente interrotta da segni di bruciature, volutamente create dall'artista a seguito del processo di combustione da lui attuato. Ne consegue

---

<sup>213</sup> Il consolidante a questa specifica percentuale si è dimostrato particolarmente efficace perché ha rafforzato le fibre della stoffa e ha permesso di creare su di essa un sottile strato protettivo.

<sup>214</sup> CARNAZZA, P., FRANCONI, S., *et al.*, (2018), p. 4-5.

<sup>215</sup> È stato possibile osservare direttamente la teca e la modalità di allestimento del dipinto nella sua recente esposizione in occasione della Fiera di Arte Moderna e Contemporanea di Roma dal 24 al 26 novembre 2023.

una trama cromatica suggestiva che vede il materiale grezzo del legno alternarsi a zone annerite dal fumo. Questi specifici punti, contraddistinti dalla traccia della fuliggine, si stagliano sulla superficie assumendo forme circolari che sembrano voler spezzare l'equilibrio compositivo. Da un punto di vista conservativo, l'opera non manifesta particolari danni ma presenta un distacco di teli della tela nera dal telaio ligneo, probabilmente dovuti ad un trasferimento del manufatto dal suo luogo originario. A seguito dell'incidente, Anna Barbara Cisternino interviene staccando totalmente la tela dal telaio ed applicare sul retro della stessa alcune strisce di tessuto dipinti di nero. Gli inserti applicati servono a rinforzare l'intero supporto per successivamente riapplicarlo al telaio originale. Successivamente all'incendio divampatosi nei locali del museo, nel 1994 è stato necessario effettuare su *Grande Legno G59* un secondo intervento per pulire l'intera superficie dell'opera ricoperta di fuliggine e per attuare una riadesione ad alcune lastre di legno staccatesi dalla tela di supporto. La pulitura del legno ha previsto l'uso del petrolio, mentre si è usata la benzina per pulire la tela nera sottostante. Le lastre di legno sollevate dal supporto sono state ricollegate al supporto attraverso il vinavil.<sup>216</sup>

Prima di introdurre la seconda sezione di manufatti relativa alle opere su supporto in plastica, è opportuno menzionare tre opere di Alberto Burri risalenti ai primi anni Sessanta del Novecento che sono particolarmente interessanti perché realizzate su un'altra tipologia di supporto. Si tratta della serie dei Ferri, di cui tre opere sono risultano essere restaurate nel laboratorio del museo. *Ferro*, (1960), è caratterizzato da un'alternanza di lastre di ferro opache e lucide, sovrapposte tra loro e inchiodate al telaio ligneo. Nel 2001 il dipinto risulta particolarmente impolverato, con la conseguente perdita di lucentezza nelle aree che l'artista aveva volutamente reso tali. Si è proceduti con un intervento di pulitura con polish lacleroid che ha esportato la coltre di pulviscolo e ha ripristinato la brillantezza estetica del metallo dove era liscio e rispettato le zone opache previste originariamente dall'artista.<sup>217</sup> Gli altri due Ferri presenti nell'archivio del laboratorio ovvero *Ferro SP* e *Nero*, entrambi risalenti al 1961, hanno invece manifestato un altro tipo di danno estetico, probabilmente dovuto ad un incidente di trasporto. A seguito di un colpo secco, l'opera *Ferro SP*, presenta lo schiacciamento del listello di legno perimetrale e una leggera deformazione della lamiera nella zona limitrofa. Si è intervenuti nel 1978 con la sostituzione del dell'angolo e un ripristino della deformazione.<sup>218</sup> Anche l'opera *Nero* subisce un colpo secco durante un incidente risalente al 1978 che causa una lunga rottura irregolare di una delle lastre di laminato e la conseguente deformazione della zona circostante. Dopo un esame ravvicinato del manufatto da cui si evince che le parti metalliche sono state assemblate dall'artista con strisce di tela nera

---

<sup>216</sup> Relazione di Anna Barbara Cisternino appartenente alla scheda di restauro n. 50, inventario 5257.

<sup>217</sup> Relazione di Anna Barbara Cisternino appartenente alla scheda di restauro n.1171, inventario 13046.

<sup>218</sup> Relazione di Anna Barbara Cisternino appartenente alla scheda di restauro n. 49, inventario 9053.

incollate con Vinavil, Anna Barbara Cisternino decide di intervenire per riaccostare i bordi della rottura nel pieno rispetto del sistema di adesione adottato dall'artista. A tale scopo, rinforza il retro del dipinto con due strati di tela nera applicata con adesivo vinavil 59: questa operazione è fondamentale perché permette di mantenere una pressione calibrata sulla specifica zona compromessa, facilitando così il rientro della deformazione della lastra ante-stante. In questa maniera, è stato possibile riunire i profili della lesione nel modo più esatto possibile, anche se la fenditura rimane visibile continuando a rappresentare oggi una ferita nella superficie dell'opera. Secondo il parere della restauratrice, non è possibile mascherare la lesione a meno che non si decida di sostituire l'intera lastra risultando così essere un'operazione drastica ed invasiva.<sup>219</sup>

La seconda sezione di manufatti è costituita dalle opere su supporto in plastica di cui il Laboratorio di restauro della GNAM custodisce la documentazione relativa agli interventi di restauro effettuati su *Grande Rosso P.N. 18*, (1964). L'opera si compone di un foglio polimerico flessibile fissato ad un supporto di legno in tensione e inserito all'interno di una cornice a listello. La coltre di plastica rossa è poi stata sottoposta al processo di combustione le cui tracce sono visibili nelle festonature, nelle deformazioni e aperture materiche volute dall'artista. Come in precedenza menzionato dalla ricerca, il manufatto ha subito diversi restauri in relazione alla sua particolare composizione e per via della notevole solidità e compattezza del foglio polimerico ripiegato più volte su sé stesso e dunque estremamente pesante.<sup>220</sup> A seguito dei primi due interventi di incollaggio e pulitura eseguiti da Anna Barbara Cisternino rispettivamente nel 1978 e nel 1990, il manufatto giunge ad uno stato di conservazione discreto secondo quanto riportato dalla restauratrice Maria Grazia Castellano nella relazione di restauro del 15 ottobre del 1990. Tuttavia, viene rilevato un grave cedimento della plastica rossa nel quarto superiore sinistro della superficie che viene rincollato dalla Castellano il 24 ottobre dello stesso anno. Tre anni dopo, nell'aprile del 1993, a seguito dell'incendio sviluppatosi nei locali museali sottostanti, la stessa restauratrice interviene nuovamente sull'opera per rimuovere il denso deposito di fuliggine depositatosi in superficie attraverso l'uso di pomelli e aspiratore. La Castellano inoltre rincolla con l'adesivo della Bostik una piccola estremità di materiale plastico che si era nuovamente distaccato.

L'intervento più recente effettuato su *Grande Rosso P.N. 18* risale all'agosto del 2016, la cui relazione di restauro sottolinea ancora una volta la precarietà di questo manufatto per via dei diversi cedimenti che il foglio in pvc continua a manifestare. Accanto all'indebolimento del materiale plastico, le restauratrici ravvisano la presenza di particolato atmosferico come un fenomeno di degrado che continua a manifestarsi più volte nella storia conservativa del dipinto.

---

<sup>219</sup> Relazione di restauro di Anna Barbara Cisternino contenuta nella scheda di restauro 52, inventario 9054, conservata presso l'Archivio del laboratorio di restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM), Roma.

<sup>220</sup> Capitolo 2, paragrafo 1 e 2.

Infatti, a causa della natura elettrostatica del foglio in pvc, quest'ultimo attrae su di sé le particelle di sporcizia: esse si depositano facilmente in superficie, trattenute dalla morfologia estremamente tridimensionale e volumetrica di quest'ultima. Parallelamente ad interventi di pulitura e di incollaggio dei lembi plastici lacerati, le restauratrici mettono a punto anche diverse operazioni di manutenzione volte a contenere l'insorgenza di ulteriori fenomeni di degrado. Consigliano infatti un monitoraggio puntuale sia dello stato di conservazione del manufatto, sia una continua revisione dei lembi plastici ricolliati durante gli interventi prevedenti per verificarne la continua adesione.<sup>221</sup>

L'ultimo gruppo di opere restaurate dal laboratorio della GNAM è quello relativo alla sezione dei Cellotex, ovvero quei manufatti accomunati dal supporto omonimo e appartenenti alla fase più tarda della carriera artistica di Burri, tra gli inizi anni Settanta e Ottanta del Novecento. Seguendo un criterio cronologico, si ricorda innanzitutto il *Grande Bianco Bis* (1968), realizzato con una pellicola di plastica trasparente e pigmento bianco su supporto in cellotex. Anche questo manufatto, a seguito dell'incendio del 1993, presenta in superficie un diffuso deposito di nero fumo insieme ad alcune tracce di impronte digitali lungo i bordi. L'intervento effettuato nel 1994 ha previsto un'operazione di pulitura durante il quale si sono usati diversi materiali e soluzioni in relazione all'area della superficie da trattare. Sulla campitura bianca si è applicata una gomma da cancellare che ha assorbito facilmente i residui senza lasciare il segno sulla zona. La plastica trasparente, invece, è stata pulita con un panno asciutto mentre i segni delle impronte digitali sono stati rimossi con acqua ammoniacata.<sup>222</sup> Le altre due opere su supporto in Cellotex, costituiscono *Cretto G1* e *Nero Cretto G5*, entrambi realizzati dall'artista nel 1975, la cui documentazione degli interventi è contenuta all'interno di un'unica scheda conservativa. *Cretto G1*, è realizzato con ossido di zinco mischiato alla colla vinilica e steso su un supporto in cellotex, delimitato da una cornice composta da quattro listelli lignei. La stessa tecnica esecutiva caratterizza anche *Nero Cretto G1*, dove al posto dell'ossido di zinco bianco è stato usato un pigmento nero mischiato allo stesso legante vinilico. Anche in questo caso, a seguito dell'incendio del '93, entrambe le opere sono state sottoposte ad un intervento di pulitura. Rispetto al cretto nero, nel caso di *Cretto G1*, l'operazione risultava particolarmente necessaria per via dell'estrema visibilità del fumo nero e delle particelle di fuliggine nelle fenditure del cretto bianco. Tale alterazione infatti comprometteva l'esteticità del manufatto costruita sulla purezza cromatica e sul candore del pigmento scelto. Le restauratrici coinvolte nel restauro di entrambi i Cretti hanno rimosso lo strato

---

<sup>221</sup> Relazione di restauro di Luciana Tozzi ed Eleonora Vivarelli contenuta nella scheda n. 51, inventario 9056 conservata presso l'Archivio del laboratorio di restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM), Roma.

<sup>222</sup> Relazione di restauro di Maria Grazia Castellano contenuta nella scheda n. 664, inventario 9057 conservata presso l'Archivio del laboratorio di restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM), Roma.

di sporco per mezzo di talloncini di ovatta precedentemente inumiditi con acqua distillata.<sup>223</sup> *Nero Cretto G5* conosce anche un secondo intervento di pulitura e spolveratura risalente al 2015 ed effettuato con pennelli morbidi, spugne in lattice, tamponcini inumiditi ed aspiratore. Inoltre, lo strato pittorico del dipinto presentava delle micro-lacune le quali sono state integrate con colori a vernice ottenuti da una mescolanza della vernice “retoucher” con il pigmento nero in polvere.<sup>224</sup> L’opera che chiude questa sezione di manufatti è *Cellotex A5*, (1980), realizzata con cellotex acrilico e vinavil, fissato all’interno di una cornice lignea e protetto sul retro da un ulteriore pannello in legno. Rispetto alle opere precedenti appartenenti a questa categoria, *Cellotex A-5* subisce non solo ad un intervento di pulitura ma anche un’operazione di consolidamento e reintegrazione. Infatti, la scheda risalente al 30 ottobre del 2008 inerente lo stato conservativo del dipinto, riporta che il supporto presenta delle stuccature ritoccate mentre la superficie pittorica è segnata da una colatura nella parte destra sotto-forma di due macchie gialle, nonché la presenza di muffe che hanno macchiato la zona inferiore nel nero lucido. L’intervento ha previsto il rinforzo del bordo sfaldato a destra, del graffio e delle zone stuccate. La pulitura è stata eseguita a secco con pennello e ovatta: in particolare le macchie più piccole sono state rimosse con bisturi, mentre le muffe presenti nell’area lucida nera sono state rimosse con campioni di ovatta inumiditi di acqua distillata per evitare di lasciare depositi e originare macchie. La colatura sulla superficie pittorica è invece stata reintegrata con tempera.<sup>225</sup>

Dall’analisi degli interventi fino a qui riportati, nei quali emergono diverse sfide conservative inerenti le tecniche e i materiali inusuali adottati da Burri, è possibile effettuare delle riflessioni sulla natura delle operazioni di restauro svolte nel Laboratorio della Galleria.

Tra gli interventi comuni a diverse opere dell’artista ed eseguiti più frequentemente, vi è quello della pulitura. Questa operazione che adotta strumenti come pennelli morbidi, tamponi inumiditi, gomme, spugne o micro-aspiratori, interessa quasi tutti i manufatti di Burri, spaziando tra supporti in tela, plastica e cellotex.

Infatti, opere come i Gobbi, i Sacchi, i Ferri, le Plastiche, i Cretti o i Cellotex, sono tutte accomunate da materiali dotati di texture particolari o pigmenti estremamente densi, che conferiscono alla superficie del dipinto una notevole tridimensionalità. Tale morfologia,

---

<sup>223</sup> L’opera permane nel laboratorio di restauro dal 17 febbraio al 7 marzo del 1994 e viene restaurata da Anna Barbara Cisternino e Luciana Tozzi (Si veda scheda n. 663, inventario 9058 conservata nell’Archivio del laboratorio di restauro della Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, GNAM, Roma).

<sup>224</sup>La vernice retoucher è una vernice di ritocco spesso utilizzata per ravvivare i toni, facilitare l’applicazione del colore e assicurare l’adesione degli strati di pittura. L’ intervento di restauro è stato eseguito da Luciana Tozzi e riportato nella scheda n. 663, inventario 9058, conservata nell’Archivio del laboratorio di restauro della Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, GNAM, Roma.

<sup>225</sup> Relazione di restauro di Luciana Tosi e Lisa Molteni, contenuta nella scheda n. 1418, inventario 9060 conservata presso l’Archivio del laboratorio di restauro della Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea (GNAM), Roma.

ulteriormente animata da gesti creativi irruenti come la combustione, è sicuramente veicolo espressivo dell'estetica di Burri, ma è anche una delle cause di degrado delle sue opere. Infatti, sono proprio le toppe, le sporgenze, le protrusioni così come anche i fori e gli avvallamenti, a diventare sedi predilette per il deposito di particelle. Inoltre, è anche la natura stessa dei materiali scelti, come la plastica o la tela grezza, ad attirare le molecole di polvere, imprigionandole all'interno della composizione. Una volta sedimentate, le particelle di pulviscolo o di nero fumo compromettono la brillantezza o la purezza cromatica del manufatto. Interventi di pulitura sulle opere di Burri, dunque, sono essenziali ed è necessario che vengano eseguiti con costanza, anche sullo stesso dipinto a distanza di tempo.

Un'altra operazione di restauro che più volte viene effettuata è quella di consolidamento e re-incollaggio. Esso è eseguito con iniezioni locali di soluzioni adesive come il gelvatol, il Beva 371 ad una determinata percentuale, oppure attraverso l'applicazione di colla a caldo o rinforzi in tela. Un intervento di questo tipo non solo serve a sopperire ai distacchi dei pigmenti dovuti ad impasti pastosi, ma anche per rimarginare le lacerazioni degli stessi materiali grezzi come la tela di iuta, il foglio polivinilico, lastre di legno o lamiere di metallo. Questi, visto il peso notevole che arrecano al supporto, spesso si strappano, richiedendo quindi frequenti interventi di rinforzo. Infine, ulteriori restauri spesso eseguiti sulle opere di Burri sono piccoli ritocchi cromatici o reintegrazioni di specifiche lacune. Queste possono generarsi sia nella pellicola pittorica quando questa risulta particolarmente densa, sia nella trama dei materiali stessi, come nel caso della tela di iuta. Si tratta di interventi minuti, precisi, eseguiti con acquerello, tempera o colori a vernice e volti al ripristino della cromia o della trama originale.

La complessità materica che contraddistingue il linguaggio estetico di Burri rappresenta la forza espressiva di questo artista, ma da essa derivano diversi fenomeni di degrado di notevole portata che il restauratore contemporaneo è tenuto a prendere in considerazione. Soltanto attraverso un attento studio dei materiali usati e un costante monitoraggio del loro stato conservativo, è possibile tutelare questi manufatti e identificare strategie idonee per la loro preservazione nel tempo.

## **5. Per un adeguata prevenzione delle opere di Burri**

Sulla base degli interventi di restauro più comunemente effettuati sulle opere di Burri in risposta ai fenomeni di degrado maggiormente verificatisi, la ricerca si propone di individuare alcune strategie di prevenzione che possano risultare utili a contenere, quanto possibile, il decadimento delle opere di questo artista.

Con il termine “prevenzione” si fa riferimento a quel “complesso di attività idonee a limitare le situazioni di rischio connesse al bene culturale nel suo contesto”.<sup>226</sup> Essa risulta estremamente necessaria e fondamentale per assicurare la trasmissione del patrimonio storico artistico alle generazioni future e si attua attraverso regolari operazioni di manutenzione. Questa ultima va intesa come “il complesso delle attività e degli interventi destinati al controllo delle condizioni del bene culturale e al mantenimento dell’integrità, dell’efficienza funzionale e dell’identità del bene e delle sue parti”.<sup>227</sup>

Prevenzione e manutenzione, estremamente legate tra loro, sono alla base della conservazione preventiva<sup>228</sup> che “prevede l’elaborazione, la messa in opera e il controllo di tutte le attività di monitoraggio, le verifiche relative all’opera artistica, agli ambienti e alle condizioni di esposizione e di immagazzinamento; essa si occupa altresì della movimentazione delle opere e delle condizioni di trasporto e richiede la costante documentazione dello stato di conservazione e degli interventi svolti”.<sup>229</sup>

Tuttavia, nel caso delle opere di arte contemporanea, le attività di manutenzione e di conservazione preventiva richiedono maggiori accorgimenti e attenzioni, in relazione alle diverse problematiche che interessano questa categoria di manufatti. Infatti, le maggiori difficoltà riscontrate sono relative ai materiali e alle innovative tecniche adottate dagli artisti contemporanei. Di queste, lo stesso Burri ne è un esempio, quando decide di usare il fuoco come strumento espressivo nelle sue combustioni. L’utilizzo di una piccola bombola ossidrica provvista di un regolatore di gas diventa il nuovo pennello dell’artista: egli la impugna saldamente e, avvicinandosi alla superficie plastica, dà avvia al processo di bruciatura, continuando a manovrare attentamente la fonte di calore, con gesti certi e accorti. Burri ottiene così lacerazioni materiche modellate da lui stesso in forma di segni ovoidali, i cui lembi neri bruciati rimangono a vista, definendo una sequenza di vuoti e pieni.<sup>230</sup> La stessa natura dei materiali adottati dall’artista umbro, nonché la loro simultanea presenza all’interno di una stessa opera, risulta essere un’ulteriore sfida per la loro conservazione nel tempo. La complessa stratigrafia materica è una caratteristica ricorrente nella produzione artistica di Burri, di cui si ricorda per esempio “*Nero, Bianco, Nero*” (1955) definita per l’appunto

---

<sup>226</sup> Art. 29, Comma 2., Sezione II, Decreto Legislativo 2 Gennaio 2004, n.42, (Codice Beni Culturali e del Paesaggio).

<sup>227</sup> Art. 29, Comma 3., Sezione II, Decreto legislativo 2 Gennaio 2004, n.42, (Codice Beni Culturali e del Paesaggio).

<sup>228</sup> Il concetto viene teorizzato da Giovanni Urbani nel 1973 all’interno del volume *Problemi di Conservazione*, nel quale sottolinea l’importanza della conservazione preventiva come uno strumento utili al fine di evitare che l’opera d’arte raggiunga uno stato di degrado estremamente avanzato, tale da richiedere l’intervento di restauro. La conservazione preventiva teorizzata da Urbani prevede una conoscenza approfondita dei meccanismi e dei materiali dell’opera, nonché la relazione di quest’ultima con l’ambiente in cui si trova, da cui derivano le possibili cause del suo degrado. (ZANARDI, B., (2000).

<sup>229</sup> CHIANTORE, O., RAVA, A., (2005), p. 184.

<sup>230</sup> SARTEANESI, C., (2012).



opera “polimaterica”.<sup>231</sup> Questo tratto distintivo complica notevolmente il lavoro dei restauratori, soprattutto quando questi devono identificare la tipologia e l’entità del meccanismo di degrado e successivamente localizzarlo all’interno dell’opera, al fine di stabilire l’intervento di restauro più idoneo da svolgere. Quest’ultimo rappresenta l’operazione da effettuare quando l’opera in questione ha ormai raggiunto una condizione di degrado avanzata che ne compromette l’integrità estetica. Una volta constatata l’entità del danno e lo stato conservativo nel quale si riversa l’oggetto artistico, l’intervento di restauro risulta essere non solo necessario ma impellente. In tal senso, l’operazione restaurativa focalizza la propria attenzione soltanto sull’oggetto artistico, all’esame ravvicinato delle sue forme di degrado, identificandone le cause originarie attraverso un’analisi diagnostica mirata.

Al contrario, le attività di prevenzione si interessano alle relazioni instaurate tra l’oggetto e il contesto in cui si trova. Infatti, “ogni manufatto non va considerato come elemento isolato ma facente parte di un sistema che comprende anche l’ambiente di conservazione e l’ambiente esterno”.<sup>232</sup> Questa interazione è estremamente mutevole nel tempo: le opere si rapportano al luogo in cui si trovano, “co-evolvono con esso”.<sup>233</sup> È un legame fragile, soggetto a variabili di rischio e a ipotetici scenari futuri, i quali possono potenzialmente innescare processi di degrado ancora non ravvisabili nel tempo presente. In tal senso la prevenzione interviene per limitare le situazioni di rischio e diminuire la probabilità della comparsa di pericoli esterni. Essa si interessa dunque, a tutti quegli agenti che fanno da contorno all’opera d’arte e che possono risultare potenzialmente dannosi alla sua vita.

Per questa ragione, al fine di identificare delle possibili strategie preventive da effettuare sulle opere del maestro umbro, la ricerca ritiene opportuno classificare preliminarmente i fattori di rischio che hanno scatenato i fenomeni di deterioramento nelle opere di Burri.

Dalle relazioni di restauro fino a qui analizzate, il deperimento di quest’ultime, risulta essere legato a cause esterne, legate all’ambiente conservativo nelle quali si trovano, tra cui sedi museali o depositi. All’interno di questi contesti, è possibile enucleare quattro tipologie di fattori possibilmente nocivi per lo stato conservativo dell’opera tra cui:

- la presenza di una percentuale di umidità elevata.
- un’alterazione importante delle temperature interne alle sale espositive
- i sistemi illuminazione scelti per garantire la visibilità delle opere esposte
- qualità dell’aria all’interno delle sale, in relazione alla presenza o meno di particolato atmosferico e particelle inquinanti.<sup>234</sup> Questi elementi possono agire singolarmente o combinati tra loro, spesso

---

<sup>231</sup> CARNAZZA, P., FRANCONI, S., *et. al.*, (2018).

<sup>232</sup> COSENZA, R., PELOSI, R., (2010), pp. 301-309.

<sup>233</sup> DELLA TORRE, S., (2010), pp. 66-67.

<sup>234</sup> BONAVICINI, C., (2010), p. 20.

in maniera graduale e cumulativa nel tempo, provocando uno specifico effetto di deterioramento sull'opera.

L'umidità, intesa come la quantità di acqua presente all'interno dell'aria "costituisce un agente insidioso per la conservazione e, se posta in combinazione con la temperatura, è la più frequente causa dell'instaurarsi di microorganismi che nel breve-medio periodo portano alla disgregazione o decadimento dell'opera".<sup>235</sup> Ne sono un esempio molte delle opere di Burri quali *Tutto Nero* (1956), in cui il tessuto di supporto, nonché alcune parti del legante vinilico adottato, insieme alle tele applicate sul verso dell'opera, sono state tutti interessate da un attacco biologico. La relazione di restauro conferma che un ambiente particolarmente umido, come quello del deposito degli Ex Seccatoi del Tabacco da cui proveniva l'opera, favorisce la formazione di funghi.<sup>236</sup> Altre opere presenti all'interno del medesimo spazio, come *Bianco e Nero* (1971) hanno subito lo stesso fenomeno di degrado. Ciò dimostra come uno specifico fattore di rischio, come l'umidità, può favorire lo sviluppo dei batteri, le cui spore si diffondono facilmente nell'aria contagiando tutti i manufatti presenti all'interno dell'ambiente. A tal proposito la strategia preventiva necessaria per evitare la comparsa di tali microorganismi è quella di controllare periodicamente il luogo in cui si trova il manufatto e definire i parametri microclimatici più idonei, nel rispetto dei materiali costitutivi dell'oggetto. Nel caso delle due opere di Burri realizzate con diversi tessuti, il cui deperimento accelera in contesti umidi, si suggerisce di far riferimento al valore di umidità relativa consigliato per la conservazione di questa specifica categoria di materiali.<sup>237</sup> Una volta raggiunto il parametro di riferimento, consono alla conservazione dell'opera, è necessario mantenerlo costante nel tempo, attraverso controlli periodici dell'ambiente, da effettuare a cadenze regolari. Le stesse condizioni microclimatiche impostate nelle sale espositive o nei depositi, devono essere rispettate anche all'interno dei sistemi di imballaggio che proteggono l'opera, nel momento in cui quest'ultima viene spostata dalla sua sede originaria. Infatti, alla luce dell'incremento di mostre temporanee, spesso il manufatto è oggetto a diversi spostamenti. Durante queste movimentazioni, è opportuno scegliere un involucro "costruito *ad hoc* in relazione alle caratteristiche specifiche di un oggetto in termini di compatibilità di materiali e conformazione fisica, qualora ritenuto idoneo il suo spostamento, venga preservato durante le movimentazioni e mantenuto il più possibile

---

<sup>235</sup> BALZAROTTI-KAMMLEIN, R., (2010).

<sup>236</sup> NUGARI, M.P., (2009), pp. 91-95.

<sup>237</sup> La tabella contiene i valori consigliati per i seguenti parametri: temperatura dell'aria ; massima escursione giornaliera di temperatura ; umidità relativa dell'aria ; massima escursione giornaliera di umidità relativa ; massimo valore di illuminamento ; massima quantità di radiazione ultravioletta ; massima dose annuale di luce. Ciascuno di questi parametri è messo in relazione ai materiali del bene storico-artistico. Per quanto riguarda i tessuti, come quelli usati da Burri, la Norma consiglia un valore di umidità compreso tra 30 e 50. (Norma italiana UNI 10829: Beni di interesse storico e artistico. Condizioni ambientali di conservazione. Misurazione ed Analisi. Ente Nazionale italiano di Unificazione (UNI), 1999.

inalterato e integro”.<sup>238</sup> Qualora questo criterio non possa essere rispettato, per via della fragilità materica e costitutiva del manufatto, è responsabilità del conservatore sconsigliare vivamente il suo trasporto. È il caso dell’opera *Gobbo* (1950), la cui particolare conformazione lo rende estremamente vulnerabile a qualsiasi tipo di spostamento. Infatti, la presenza del ramo di legno di ciliegio inserito dall’artista dietro il telaio per creare la sporgenza superficiale dell’opera, costituisce la parte più fragile del manufatto. Inoltre, una variazione improvvisa dei livelli di umidità e di temperatura comprometterebbe l’equilibrio microclimatico instaurato tra il materiale e l’ambiente circostante a cui si è nel tempo conformato. Lo spostamento dell’opera, dunque, potrebbe alterare questo delicato rapporto, causando un possibile cedimento della struttura lignea, con la definitiva perdita del messaggio artistico originario. Le strategie preventive considerate dai conservatori per effettuare lo spostamento dell’opera hanno ipotizzato l’utilizzo di diversi sistemi di imballaggio, tra cui specifici climabox.<sup>239</sup> Tuttavia, vista l’impossibilità di ricreare negli imballaggi le stesse condizioni climatiche a cui si è conformato il legno, la conservatrice stessa ne sconsiglia vivamente il trasporto.

Il caso di *Gobbo* rappresenta un esempio di come una conoscenza approfondita dei materiali costitutivi dell’opera, nonché della tecnica utilizzata da Burri per conferire la tridimensionalità superficiale all’opera, risulti necessaria per stabilire le strategie di prevenzione e manutenzione più idonee alle esigenze del manufatto. Senza questo tipo di informazioni riguardanti l’interazione opera-ambiente, il conservatore avrebbe probabilmente approvato il suo spostamento, rischiando di compromettere per sempre la sua integrità.

Insieme all’umidità e alla temperatura, anche l’illuminazione rappresenta un potenziale fattore di rischio, nocivo per l’opera d’arte. Essa può provenire da una sorgente naturale o artificiale ed è uno strumento fondamentale per fruire a pieno delle caratteristiche formali ed estetiche di un’opera d’arte, costituendo così una componente importante nelle modalità di allestimento di essa. Tuttavia, le componenti interne della luce, la radiazione infrarossa (IR) e i raggi ultravioletti (UV), possono indurre processi degenerativi nell’opera d’arte, tra cui l’invecchiamento e un indebolimento dei suoi materiali.<sup>240</sup> In particolare, esistono tre tipologie di degrado provocate da una sorgente luminosa.

Il primo, noto come effetto fotochimico, avviene a seguito di un assorbimento delle radiazioni elettromagnetiche da parte del materiale dell’opera, con il conseguente scolorimento di pigmenti

---

<sup>238</sup> GUARASCIO, A., VOLPE, A., (2018), pp. 673-680.

<sup>239</sup> Sono contenitori utilizzati per il trasporto delle opere all’interno dei quali è possibile creare delle condizioni ambientali idonee per la corretta conservazione e protezione del manufatto. Infatti, all’interno di questi imballaggi vengono usati dei sali igro-stabilizzanti che servono a mantenere un livello adeguato dell’umidità, in relazione alle esigenze di conservazione dell’opera. I parametri di umidità e temperatura all’interno del contenitore possono inoltre essere monitorati durante la movimentazione dell’opera stessa fino al suo arrivo presso la destinazione finale.

<sup>240</sup> BALZAROTTI-KAMMLEIN, R., (2010).

e possibile distacco degli strati pittorici. Il secondo degrado è di tipo termico ed è responsabile dell'aumento della temperatura media dei materiali con conseguenti tensioni meccaniche nella struttura dell'opera. Questo effetto può indurre anche un cambio della temperatura interna delle sale espositive, aumentando o diminuendo i livelli di umidità. Queste alterazioni sono altrettanto nocive per le opere, soprattutto quelle realizzate in legno che, per la sua natura igroscopica, tende a creare uno specifico equilibrio climatico con l'ambiente circostante, cedendo o assorbendo calore. Questo scambio può compromettere la struttura del materiale che rischierebbe di cedere come è stato in precedenza evidenziato nell'opera *Gobbo*. Il terzo e ultimo effetto di degrado indotto da una sorgente luminosa, soprattutto in un'azione sinergica con l'umidità, è quello biologico con lo sviluppo di microrganismi che proliferano all'interno dei materiali delle opere.<sup>241</sup>

Tra i materiali che risultano più vulnerabili all'azione della sorgente luminosa, vi sono le tele e i tessuti. Quest'ultimi, in base alla loro origine, naturale o artificiale, e a seconda del tipo di illuminazione a cui sono sottoposti e al tempo di esposizione, possono subire degradi diversi. I più frequenti sono la foto-ossidazione che comporta uno scolorimento delle fibre del materiale tessile, e la fotolisi, che causa un indebolimento dei filati e la loro possibile rottura.<sup>242</sup> Quest'ultima forma di deterioramento è spesso stata rilevata nelle opere di Burri, di cui si ricorda *Nero Bianco Nero* (1955), costituito da un assemblaggio di tele di cotone, velluto e inserti di seta. Quest'ultima, vista la sua natura costitutiva estremamente fragile, si è più volte strappati in diversi frammenti. Infatti, è noto come questo tipo di stoffa si deteriori facilmente sotto l'effetto di una sorgente luminosa diretta, la quale depolimerizza la seta. A tal proposito è stato consigliato dalla stessa restauratrice di prevenire questo tipo di degrado, evitando una esposizione prolungata di tale materiale alla luce diretta. Ne risulta quindi pienamente giustificata la scelta di esporre il dipinto in una teca di polimetilmetacrilato museale, la quale permette di filtrare i raggi derivanti dalla sorgente luminosa, assicurando una protezione idonea del manufatto.<sup>243</sup> Proprio in relazione all'allestimento di *Nero Bianco Nero*, è interessante il tipo di illuminazione scelta per godere della sua fruibilità. Infatti, "attraverso l'uso di speciali proiettori a luce bianca, sarà infatti possibile illuminare l'opera oscurando le zone corrispondenti ai tessuti sbiaditi così da riottenere il colore originario nero senza operare interventi invasivi e inappropriati sui materiali originali".<sup>244</sup> Questo dimostra come una specifica tipologia di illuminazione, in alcuni casi, può rappresentare non solo la causa di degrado dell'opera ma anche uno strumento utile a migliorarne la fruibilità, nascondendo agli occhi del pubblico quelle forme di degrado che richiederebbero altrimenti interventi restaurativi di grande entità.

---

<sup>241</sup> BERNARDI, A., (2003).

<sup>242</sup> PEDEMONTE, E., (2012).

<sup>243</sup> CARNAZZA, P., FRANCONI, S., *et al.*, (2018), p. 1.

<sup>244</sup> CARNAZZA, P., FRANCONI, S., *et al.*, (2018), p. 7.

Anche altre opere di Burri, tra cui quelle appartenenti alla serie dei Sacchi come *Grande Sacco* (1952), costituito da tela di iuta e tele di cotone grezze, o anche *Tutto Nero* (1971), caratterizzato da una giustapposizione di tessuti diversi aderiti sul recto e sul verso del dipinto, manifestano una maggiore debolezza se esposte a fonti di luce diretta. In tal senso risultano particolarmente efficaci gli impianti di illuminazione adottati nelle sale del primo piano del Palazzo Albizzini, in cui sono conservate la maggior parte delle opere dell'artista.<sup>245</sup> Qui, per filtrare la luminosità naturale molto diffusa negli ambienti e proteggere i materiali costitutivi dei manufatti esposti, è “stato effettuato un buon contenimento della luce naturale a mezzo di tendaggi – in alcune sale del piano nobile i tendaggi non sono presenti, sono state sistematicamente applicate in fase di musealizzazione alcune lastre di metallo cromato, al solo fine di contenere la componente UV. L'accorgimento risulta una protezione efficace ed adeguata”.<sup>246</sup> Sono invece stati inseriti dei filtri appositi sulle sorgenti di luce artificiale affinché possano limitare l'azione dannosa delle radiazioni ultraviolette. La medesima attenzione per gli aspetti illuministici in relazione alla prevenzione delle opere di Burri ha interessato anche la sede degli Ex Seccatoi del Tabacco.<sup>247</sup> Qui le monumentali opere esposte hanno richiesto un sistema di illuminazione più specifico che potesse garantire la massima fruibilità delle ampie superfici cromatiche che caratterizzano i manufatti qui conservati. A tale scopo, sono stati utilizzati “apparecchi in sospensione prodotti su progetto specifico da un'azienda illuminotecnica e che utilizzano un particolare tipo di sorgenti fluorescenti. Si è rilevata sugli apparecchi l'adozione di un ottimo filtro in policarbonato che depura completamente della componente UV la luce prodotta sulle opere”.<sup>248</sup>

I sistemi di illuminazione scelti da entrambe le sedi museali rappresentano dunque strategie di prevenzione importanti, efficaci sia per proteggere le opere sia per garantirne una loro fruibilità idonea. Tali misure precauzionali sono state definite grazie ad un lavoro sinergico tra diverse figure, tra cui conservatori, curatori museali ed esperti illuminotecnici. Si auspica che una collaborazione di questo tipo si verifichi in tutte le attività relative alla conservazione preventiva. Quest'ultima, infatti, necessita di “competenze e professionalità diverse tra loro che interagiscono con un approccio interdisciplinare che vede il contributo della scienza dei materiali, della chimica, della fisica e della biologica e che necessita la formazione e l'aggiornamento di tutto il personale coinvolto nella gestione di una collezione”.<sup>249</sup>

L'ultimo fattore di rischio ambientale è quello relativo alla presenza di particolato atmosferico e agenti inquinanti presenti nelle sale museali e nei depositi. Queste sostanze possono causare diversi

---

<sup>245</sup> Sede museale della Fondazione Burri a Città di Castello, Umbria. Si veda paragrafo 6.

<sup>246</sup> ARAMINI, F., (2010), p.1.

<sup>247</sup> Seconda sede museale appartenente alla Fondazione Burri a Città di Castello e che conserva le opere più tarde del maestro. (Si veda paragrafo 6.).

<sup>248</sup> ARAMINI, F., (2010), p. 1.

<sup>249</sup> CHIANTORE, O. RAVA, A., (2005), pp. 184-191.

effetti di deterioramento sulle opere tra cui “l’aumento della fragilità delle sostanze polimeriche, perdita di materiale superficiale, sviluppo di microrganismi e modifiche dell’aspetto estetico degli oggetti”.<sup>250</sup> Alcuni di questi di questi degradi sono stati riportati nelle relazioni di restauro riguardo ad alcune opere di Burri. Si ricorda ad esempio, *Grande Sacco*, (1952) le cui toppe e cuciture in superficie, vista la loro conformazione particolarmente aggettante, diventano deposito di polvere. Anche *Grande Rosso P.N. 18*, (1964), vista la superficie estremamente tridimensionale e a causa del carattere elettrostatico del materiale polimerico di cui si compone, attrae su di sé il particolato sospeso nell’aria. Anche la superficie di altre opere come *Grande Bianco Bis* (1968), *Cretto GI* (1975), e *Nero Cretto G5* presentano un notevole strato di polvere, che ne compromette l’esteticità. Appare evidente che ciò che accomuna queste opere e molte altre del maestro umbro è un trattamento innovativo dei materiali, che assumono texture particolari. Tele, tessuti grezzi, materiali plastici e vernici vengono giustapposti, modellati, strappati, ricuciti, tagliati e bruciati dall’artista. Si creano quindi delle superfici tridimensionali, visivamente suggestive, con sporgenze e protusioni che diventano luogo di deposito di sporcizia.

Quest’ultima entra nei locali museali in diverse modalità, attraverso l’apertura di porte e finestre e anche mediante gli stessi visitatori, i cui indumenti e scarpe rappresentano possibili accumulatori di sporco. Una volta introdotte negli ambienti, le particelle si sedimentano in maniera cumulativa sulle superfici delle opere che, con il tempo, appaiono annerite e dunque compromesse nella loro fruibilità estetica.

Per limitare quanto possibile l’ingresso di agenti inquinanti all’interno delle sale, il museo adotta delle strategie di prevenzione, come l’uso di sistemi di filtraggio inseriti all’interno dei condotti di areazione. A tal proposito “i filtri esistenti in commercio sono utilissimi nell’eliminazione del particolato più fine, più pericoloso in quanto più a lungo residente in atmosfera”.<sup>251</sup> Per contenere invece la sporcizia introdotta attraverso le soles delle scarpe dei visitatori, il museo può valutare di posizionare all’ingresso delle sale, dei tappeti idonei che trattengono le particelle inquinanti proveniente dall’esterno. Accanto a queste accortezze, è auspicabile che la sede museale effettui frequenti interventi di pulizia dei propri spazi, con la dovuta attenzione agli strumenti adottati in queste operazioni manutentive al fine di non alterare i parametri ambientali delle sale. L’uso di acqua per il lavaggio dei pavimenti, infatti, potrebbe aumentare i parametri di umidità interni, così come anche l’utilizzo di aspirapolveri i cui motori potrebbero sollevare il particolato atmosferico, favorendone un ulteriore dispersione dell’aria. In tal caso è consigliato che la polvere venga espulsa direttamente all’esterno delle sale.<sup>252</sup> Nel caso specifico delle opere di Burri soggette a

---

<sup>250</sup> BONVICINI, C., (2010), p. 20.

<sup>251</sup> BERNARDI, A., (2003), p. 47.

<sup>252</sup> BERNARDI, A., (2003), p. 48.

questo fenomeno di degrado, è auspicabile che vengano effettuati costanti monitoraggio per controllare lo stato conservativo delle opere, e in particolare verificare periodicamente se queste presentano nuove forme di degrado.

In conclusione, per attuare una buona prevenzione e manutenzione delle opere del maestro umbro, risulterebbe utile attuare delle campagne di revisione diagnostica sui suoi manufatti, da eseguire a scadenza regolare nel tempo. Queste azioni, seppure piccole e non invasive, potrebbero essere un efficace strumento per seguire la naturale evoluzione fisica e chimica dei materiali usati dall'artista e conoscerne anche i meccanismi di degrado a cui vanno incontro. Interventi di questo tipo sono cruciali non solo per la conservazione delle opere di Burri, ma anche per la loro fruibilità a lungo termine.

#### **6. Fruizione delle opere di Burri: modalità di allestimento, illuminazione e scelte espositive presso la Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello.**

La creazione di uno spazio espositivo dedicato alla raccolta e alla conservazione della produzione artistica di Burri nasce dalla volontà di quest'ultimo che, già nei primi anni Sessanta, aveva espresso il desiderio di donare le sue opere a Città di Castello, luogo natio a cui si è sempre sentito particolarmente legato. A tal proposito, egli afferma: "Io voglio dare il più possibile a Città di Castello. E così quando si rese disponibile Palazzo Albizzini, che è un bellissimo palazzo storico ristrutturato, si poté realizzare la Fondazione".<sup>253</sup> Quest'ultima è stata creata nel 1978 all'interno dell'omonimo Palazzo da cui prende il nome: si tratta di un edificio rinascimentale appartenente alla seconda metà del XV secolo che si erge all'interno del centro storico della cittadina umbra. Il nome deriva dalla famiglia Albizzini, di cui si ricorda in particolare Ser Filippo di Lodovico, probabile committente del noto quadro lo *Sposalizio della Vergine* realizzato da Raffaello Sanzio nel 1504. L'architettura severa e austera dell'edificio affascina Alberto Burri, il quale ne apprezza l'essenzialità degli elementi decorativi: gli spazi interni, privi di affreschi e decorazioni in gesso, manifestano un una rigorosa sobrietà dettata dal fascino delle pietre e delle volte scabre. Per questi motivi, agli occhi dell'artista, l'ambiente risulta perfettamente idoneo ad accogliere le sue opere, instaurando con esse un rapporto di grande armonia. Tale sintonia risulta essere fondamentale per Burri che afferma "tutta la mia pittura è alla base dello spazio che invade, qualsiasi esso sia. La stessa attenzione rivolta allo spazio sul quale fisicamente dipingo va rivolta allo spazio che deve accogliere l'insieme. Prendo sempre visione dello spazio dove esporrò, dell'altezza delle pareti, della pianta, delle finestre, se ci sono o no. Io voglio che tutto sia armonico. La mia armonia".<sup>254</sup>

---

<sup>253</sup> ZORZI, S., (1995), pp. 49-56.

<sup>254</sup> ZORZI, S., (1995), *Idem*.

Questo principio espositivo basato su intrinseca rispondenza tra l'ambiente e le opere in esso esposte, guiderà l'artista anche nella selezione e nell'allestimento della seconda sede museale, gli Ex- Seccatoi del Tabacco.

Nel 1979, Palazzo Albizzini viene acquistato dalla Cassa di Risparmio di Città di Castello, che ne finanzia gli interventi di restauro. La risistemazione dell'edificio inizia poco dopo, sotto la direzione dello stesso Burri insieme all'aiuto degli architetti Alberto Zanmatti e Tiziano Sarteanesi.<sup>255</sup> Questi ultimi lavorano nel pieno rispetto dell'architettura originale dell'edificio: si limitano a ripristinare gli intonaci con calce e sabbia, mantenendo un equilibrio formale con gli altri elementi architettonici in pietra grigia che costituiscono la peculiarità dell'edificio.<sup>256</sup> Il lavoro viene completato nel 1981, anno in cui il Palazzo viene ceduto alla Fondazione e inaugurato al pubblico nel mese di Dicembre dello stesso anno.<sup>257</sup> Si compone di tre piani, di cui l'ultimo ospita gli uffici amministrativi, mentre i primi due vengono adibiti all'esposizione di centoventinove opere di pittura, scultura, grafica e scenografia, allestite in venti sale e risalenti alla prima fase della carriera dell'artista (1945-1985). L'intervento di Burri non si limita soltanto alla scelta della sede espositiva, ma consiste anche nella selezione delle opere da esporre e la loro disposizione sulle pareti, così come ancora oggi si presentano al pubblico. Da una testimonianza di Nemo Sarteanesi, collaboratore e amico stretto dell'artista, Burri risulta particolarmente sicuro e anche rapido nella collocazione delle opere, come se seguisse una traccia esistente.<sup>258</sup> Probabilmente l'artista aveva già in mente un percorso museale predefinito, secondo cui ogni opera, dotata della sua intrinseca storia personale, si lega sempre all'opera che la precede e a quella che la segue, determinando così un'unità corale in cui ogni manufatto esiste in relazione agli altri. Tale principio organizzativo guida tutto l'itinerario museale che inizia a monte di una scalinata, la quale permette l'accesso al primo piano dove è visibile il *Pannello Fiat* (1950), prima opera commissionata a Burri e destinata ad un luogo pubblico, il Salone per l'esposizione delle macchine prodotte dall'omonima casa automobilistica. Il percorso espositivo si apre ufficialmente nella SALA 2, dove vengono allestite le opere che documentano gli esordi dell'artista a partire da *Nero I* (1948). La scelta di iniziare l'itinerario con questo quadro non è casuale: esso rappresenta una sintesi perfetta di tutte le tappe più importanti che hanno segnato la carriera dell'artista. Infatti, il

---

<sup>255</sup> CORA', B., DI CAPUA, M., *et al.*, (2014), pp. 17-18.

<sup>256</sup> SARTEANESI, C., (1999).

<sup>257</sup> L'inaugurazione avviene il 12 dicembre del 1981. Alla cerimonia partecipano tanti personaggi tra cui Nemo Sarteanesi, primo Direttore della Fondazione e Mario Gambuli, Presidente della Cassa di Risparmio di Città di Castello. Sono presenti anche lo storico e critico d'arte, Cesare Brandi e il critico americano James J. Sweeney, autore della prima monografia sull'artista intitolata *Burri* del 1955. L'evento è ricordato dalle foto di Aurelio Amendola. (SARTEANESI, C., (2012), p. 59).

<sup>258</sup> SARTEANESI, N., *La fondazione nel disegno di Burri*. (1996) In *Burri. Opere 1944-1995*, Catalogo della mostra a Palazzo delle Esposizioni, Roma dal 9 novembre 1996 al 15 gennaio 1997, a cura di Carolyn, C., B., Tolomeo, M.G., Electa, p. 40.



pigmento stesso che dà il titolo all'opera ritorna nei cicli pittorici più tardi come *Annottarsi* (1985-1987) o *Neri* (1989-1990). La piccola traccia di rosso che si riversa dal fondo di *Nero I*, riemerge più volte nei successivi *Sacchi* degli anni Cinquanta, diventando poi il pigmento protagonista di molte opere plastiche come in *Grande Rosso Plastica* (1962) o in *Rosso Plastica* (1964).

*Nero I* contiene al suo interno anche delle prime forme di crettatura, probabilmente ancora non create intenzionalmente dall'artista, ma che anticipano in qualche modo i successivi *Cretti*, nella quale le fenditure assumono una propria indipendenza estetica. Questa prima sala si compone anche di *Catrami* (1949) e di *Bianco* (1951), manifestando quelli che Cesare Brandi definisce “tre quadri [...] fatidici dove c'è il seme di tutte le opere successive”.<sup>259</sup>

L'itinerario prosegue nelle successive sale secondo un ordine cronologico, presentando nuovi linguaggi artistici esplorati dall'artista come i primi *Sacchi*, di cui si ricorda *Sacco* (1950) esposto nella SALA III e anticipatore delle opere appartenenti alla stessa serie, successivamente raccolte insieme nella SALA V. Questi manufatti, posti contro le pareti chiare del palazzo, esibiscono con evidenza la complessità di trame in superficie sotto-forma di suture, tagli, strappi, grovigli di filamenti e toppe. L'unicità e la funzionalità di questo allestimento viene sottolineata dallo stesso Cesare Brandi, il quale afferma che “appaiono i *Sacchi*, in una serie stupenda e che mai si erano visti in modo così perspicuo e ritmico con questo fondo candido e quella luce solare per di più che non fa perdere neanche un filo, neanche un rammendo di questi testi straordinari”.<sup>260</sup> Il chiarore diurno a cui fa riferimento lo storico e critico d'arte descrive a pieno il tipo di illuminazione diffusa e naturale che invade tutte le sale del Palazzo. È proprio questa luminosità che garantisce il pieno apprezzamento dei più piccoli dettagli materici che contraddistinguono le opere dell'artista umbro. Da un punto di vista conservativo, lo stesso Brandi sottolinea la pericolosità di una luce così diretta sulle opere, ma tale rischio è stato opportunamente anticipato dagli architetti Zanmatti e Sarteanesi, che hanno scelto di schermare le finestre dell'edificio con filtri idonei per proteggere i manufatti dalle radiazioni nocive. La luce che ne deriva è soffusa e risulta sufficiente a cogliere anche le lievi sfumature e variazioni tonali di uno stesso colore, come il nero o il color sabbia del cellotex, pigmenti che l'artista tratta in maniera differente, alternando superfici opache e lucide. Contemporanei ai *Sacchi*, sono anche i *Catrami*, i *Gobbi* e le *Muffe*, opere che vengono presentate nelle sale successive secondo uno svelamento graduale dei diversi materiali esplorati dall'artista. Tale modalità espositiva serve a guidare progressivamente il visitatore all'interno del diversificato linguaggio estetico di Burri, manifestando la sua evoluzione stilistica nel tempo. La SALA VII e la SALA IX introducono due nuovi materiali tra cui le lamiere

---

<sup>259</sup> BRANDI, C., (1981), Testo del discorso pronunciato da Cesare Brandi il giorno 12 dicembre 1981, in occasione dell'apertura del restaurato Palazzo Albizzini.

<sup>260</sup> BRANDI, C., *Idem*, (1981).

di metallo che compongono la serie dei *Ferri*, e il *Legno*, di cui l'artista esplora le potenzialità espressive attraverso l'uso della fiamma ossidrica, rivelando quindi la nuova tecnica della combustione. Quest'ultima interesserà anche altri materiali tra cui la plastica: sono proprio le ultime tre sale a manifestare gli effetti della bruciatura su questo materiale nell'omonima serie *Plastiche*, diversificate tra loro, sia nel trattamento della superficie, sia nella colorazione. Tra quelle trasparenti, emerge *Grande Plastica* (1963), realizzata con un telo di cellophane inserito all'interno di una cornice nera e appesa al centro della SALA X. Questa sua collocazione, estremamente suggestiva, riflette la sensibilità e la perspicacia visiva dell'artista poiché permette all'osservatore di muoversi liberamente intorno a tutta l'opera. Tale fruibilità consente di cogliere le diverse trasparenze materiche, gli effetti luministici e l'alternanza di forme vuote e piene che sono create dalla fiamma ossidrica. Tale percezione globale del recto e del verso dell'opera sarebbe stata preclusa qualora il manufatto fosse stato addossato alla parete che ne avrebbe impedito il pieno godimento visivo.

L'itinerario prosegue al piano terra all'interno di otto sale in cui sono esposte le opere realizzate dal 1969 al 1981. Tra queste spicca l'allestimento dei *Cretti* all'interno della SALA XIV in cui il visitatore è circondato da maestose opere tra cui *Nero Cretto* (1973), *Bianco Cretto* (1973), *Grande Cretto* (1973) e *Cretto Nero G 4* (1975) tutte dislocate sulle pareti a manifestare le ampie superfici bianche e nere percorse da intricate fenditure, alcune sottili e altre più larghe. Al centro della sala si erge *Grande Ferro* (1980), la prima grande scultura realizzata dall'artista, che, con le sue dimensioni monumentali e il tono grave del pigmento nero che la distingue, sembra incombere e intimorire chi la osserva. Nella sala successiva, un nuovo protagonista entra nella narrazione espositiva: si tratta del Cellotex che fino a questo momento si è nascosto come supporto di molte opere di Burri, ma che dagli anni Settanta ne diventa espressione primaria e opera a sé stante. Le pareti dell'ambiente sono così occupate da opere come *Cellotex* (1977), *Grande Cellotex n. 3* (1975), *Grande Cellotex A* (1975), *Grande Cellotex n. 1* (1975), *Grande Cellotex n. 4* (1975) e *Cellotex* (1977). Sono tutte accomunate dall'uso del grande pannello isolante di compensato ligneo, ma si differenziano ognuna per la tecnica con la quale l'artista ha trattato il materiale. Infatti, raccolte all'interno di un'unica sala, il visitatore ha modo di osservarle in maniera unitaria. Tale accostamento, inoltre, permette al pubblico di distinguere le peculiarità di ciascuno di questi manufatti, cogliendo il gioco di *texture* che si instaura tra le superfici ruvide e quelle più lisce. La sala seguente è una loggia di origine quattrocentesca, opportunamente restaurata dagli architetti, che espone i bozzetti dei due grandi cretti: *Grande Cretto Nero*, (1977), realizzato per il Museo di Capodimonte e *Grande Cretto Nero* dello stesso anno donato all'Università di Los Angeles. L'origine di questi modelli è spiegata dallo stesso artista che ne sottolinea l'importanza all'interno del suo procedimento creativo, in quanto costituiscono il momento preliminare per la

progettazione e l'ingrandimento dell'opera nel suo aspetto finale.<sup>261</sup> Esporre questi studi preparatori permette al visitatore di entrare in una fase specifica del processo creativo e conoscere più da vicino le diverse tappe che segnano l'evoluzione dell'opera del maestro. Ulteriori bozzetti vengono mostrati nelle ultime tre sale che concludono il percorso espositivo all'interno di Palazzo Albizzini. Nella SALA XVIII sono allestiti gli studi scenografici realizzati per il teatro nella metà degli anni Settanta, tra cui i progetti per i costumi e per le scenografie dell'opera *Tristano e Isotta*<sup>262</sup>, lo studio preparatorio di un cretto bianco da usare come sfondo al balletto *November steps* (1972) così come anche il modello preparatorio per la realizzazione della scultura monumentale *Teatro Continuo* (1973), donata in seguito alla città di Milano e oggi esposta nel Parco Sempione. Il centro della sala è occupato da un modellino che rappresenta in scala ridotta il progetto del *Grande Cretto*, (1981) opera di enormi dimensioni che l'artista ha realizzato per il piccolo comune siciliano di Gibellina, nella valle del Belice dopo che fu distrutto dal terremoto del 1968. Nonostante le ridotte dimensioni del plastico, il visitatore percepisce la portata del progetto e la maestosità di quest'ultimo, fruendo a pieno di questa straordinaria opera di land art seppur a distanza dalla terra siciliana.

Coerentemente con il filone dei bozzetti, le ultime due sale del Palazzo espongono i modelli preliminari che illustrano in scala la realizzazione dei monumentali cicli pittorici degli ultimi anni della carriera dell'artista. Tra questi si ricordano i bozzetti realizzati per il ciclo *Orti* composto di nove dipinti destinati alla Fabbrica di Orsanmichele di Firenze insieme al progetto della scultura *Grande Nero*, quest'ultima conservata oggi presso la Rocca Paolina a Perugia. Segue l'allestimento degli studi per quattro cicli pittorici tra cui *il Viaggio*, *Orsanmichele*, *Sestante* e *Annottarsi*.

La scelta di concludere il percorso museale di Palazzo Albizzini con questi progetti grafici non è casuale. Le opere di ciascun ciclo si mostrano nella loro veste monumentale nella seconda sede museale, gli Ex Seccatoi del Tabacco dove prosegue l'itinerario alla scoperta delle creazioni più tarde del maestro umbro.

Quest'ultima sede è un complesso industriale composto da undici capannoni costruiti in cemento armato e costituito da ampi spazi interni. Tra il 1958 e il 1966, questi ambienti venivano utilizzati per effettuare l'essiccamento del tabacco tropicale proveniente dall'alta valle del Tevere, zona particolarmente umida e dunque favorevole alla coltivazione sotto garza della pianta. Il tetto infatti era ricoperto di comignoli, che servivano a far defluire il caldo residuo proveniente dal processo di essiccazione. Negli anni, il sito ha assunto diversi impieghi e funzionalità fino a quando, agli

---

<sup>261</sup> ZORZI, S. (1995).

<sup>262</sup> Dramma musicale composto da Richard Wagner nel 1869. I modelli di Burri sono stati utilizzati durante le rappresentazioni del dramma presso il teatro "La Fenice" di Venezia e nel Teatro dell'Opera di Roma nel 1981.

inizi degli anni Settanta, l'attività è divenuta poco profittevole e, con la cessazione della lavorazione del tabacco, tali ambienti sono stati dismessi, rischiando la demolizione.<sup>263</sup>

Nel 1978 Burri, immerso nella creazione di opere di dimensioni sempre più grandi, sente la necessità di trovare un nuovo studio dove poter lavorare. L'occasione gli si presenta poco dopo e viene ricordata così dall'artista: "Il proprietario mi manifestò l'intenzione di venderli per una certa cifra. Io proprio allora stavo per incassare all'incirca la stessa cifra da un'importante galleria che stava per fare una mia mostra e acquistare dei quadri. Allora gli dissi compro io e concludemmo l'affare in meno di cinque minuti".<sup>264</sup> È all'interno di questo primo capannone da lui comprato che Burri realizza e monta i diversi pezzi che compongono il *Grande Cretto Nero* (1978) donato dall'artista al Museo di Capodimonte di Napoli in occasione dell'apertura di una sezione museale dedicata all'arte contemporanea. Successivamente, all'interno dello stesso stabilimento ormai divenuto il suo studio artistico, egli realizza il primo ciclo pittorico *Il Viaggio* inizialmente destinato per essere esposto ad una mostra presso la Galleria d'Arte Moderna di Monaco<sup>265</sup> ma, per il rapporto armonico instaurato con l'architettura dell'ambiente, l'artista decide di esporlo in via preliminare all'interno dello stesso stabilimento nel 1979.<sup>266</sup> All'interno del capannone, Burri aveva disposto dei pannelli in faesite come supporto ai dipinti del ciclo. Egli inoltre utilizzava questo spazio di ricezione, per accogliere amici, colleghi, personaggi illustri e fotografi.

L'acquisto dei restanti ambienti da parte della Fondazione avvenne dieci anni dopo, per volontà e suggerimento di Burri stesso. Il sito industriale, vista la sua originaria funzione, richiese interventi di riqualificazione per essere convertito in una sede espositiva idonea ad accogliere le opere dell'artista. A tal proposito, il progetto venne affidato allo studio "Architettura 80" sotto la direzione di Alberto Bacchi e Tiziano Sarteanesi, con la collaborazione dell'artista. Anche in questo caso, come verificatosi a Palazzo Albizzini, gli architetti hanno lavorato nel pieno rispetto delle peculiarità che conferiscono al sito l'aspetto essenziale che lo caratterizza. Analogamente alla prima sede museale, Burri cura nuovamente l'allestimento e la disposizione delle opere al suo interno. Inoltre, decide di ridipingere di nero l'esterno dei capannoni, in questo modo "sono così sparite tutte le ombre. Spariscono gli spigoli, l'orrore della costruzione industriale".<sup>267</sup> I primi lavori di riqualificazione, risalenti agli anni Novanta, si limitarono alla sostituzione delle pareti in

---

<sup>263</sup> A seguito della disastrosa alluvione di Firenze del 1966, molti testi e manoscritti preziosi presenti all'interno degli archivi della Biblioteca Nazionale Centrale della città presentavano gravi danni e rischiavano di sgretolarsi. Gli ambienti dei Seccatoi, vista la loro capienza interna, vennero sfruttati per pulire ed asciugare il materiale bibliografico gravemente a rischio.

<sup>264</sup> ZORZI, S., (1995).

<sup>265</sup> Cfr. *Alberto Burri, Il Viaggio*, Staatsgalerie Moderner Kunst, Munchen, Catalogo della mostra 13 marzo – 20 aprile 1980, a cura di STEINGRABER, E., SARTEANESI, N., Milano Electa Internazionale, 1980.

<sup>266</sup> Cfr. *Alberto Burri, Il Viaggio*, Città di Castello, Seccatoio del tabacco tropicale, Catalogo della mostra 5 dicembre 1979 – gennaio 1980, a cura di Sarteanesi, N., (1979-1980), Milano, Alfieri Edizioni d'Arte Electa.

<sup>267</sup> ZORZI, S., (1995).

faesite con pannelli in cartongesso, come supporti espositivi delle opere. Inoltre, venne inserita all'esterno una rampa di ingresso che introduce alla biglietteria e vengono installati dei corpi luminosi al neon a basso consumo energetico rispetto ai faretti in iodio. A quest'altezza, viste le somme ingenti di denaro già spese, la Fondazione operava attraverso azioni circoscritte, intervenendo in zone specifiche del soffitto ogni qual volta che si verificavano perdite o infiltrazioni.

I nove capannoni che completano il sito museale degli Ex Seccatoi vengono aperti al pubblico nel 1990 e ospitano centoventotto opere dell'artista realizzate tra il 1973 e il 1993, esposte in undici sale, ciascuna identificata con una lettera alfabetica. Il sito è circondato esternamente da un ampio giardino, anch'esso sede espositiva che accoglie le tre grandi sculture di *Grande Ferro Sestante* (1982), *Grande Ferro K*, (1982) e *Grande Ferro U* (1990), quest'ultima appositamente creata tale sede.

Il percorso di visita delle sale interne è opportunamente indicato sul pavimento e specifica chiaramente al visitatore l'ordine espositivo da seguire. Per creare continuità con la prima sede museale, la prima SALA A espone tre opere tra cui *Grande Nero Cretto G7* (1974) e *Grande Nero Cretto G9* (1976), a ripresa dei bozzetti all'origine dei cretti esposti nelle SALE XVI e XVIII di Palazzo Albizzini, insieme a *Grande Plastica* (1970).

La stanza successiva prosegue con la monumentalità di ulteriori opere appartenenti a questi anni, con l'esposizione di tre Cellotex, *Cellotex C3*, *Cellotex C1*, *Cellotex C2* tutti realizzati nel 1981, insieme a *Scultura SP* (1981).<sup>268</sup>

Tutte gli ambienti successivi introducono ad un ciclo pittorico specifico, ognuno dei quali si compone di dieci, dodici o sedici opere, spesso di grandi dimensioni e pensate dall'artista per essere esposte insieme al fine di creare una sequenza narrativa. L'allestimento adibito per questo tipo di produzione risulta essenziale a veicolare il messaggio estetico voluto da Burri. A tal proposito, è interessante quello che dichiara l'artista nelle sue conversazioni con Stefano Zorzi. Per spiegare come è approdato alla concezione di queste opere così impegnative, il maestro umbro afferma che "ogni quadro diventa un pezzo di tutta una grande costruzione, di un immenso quadro". Prosegue nel rivelare il tipo di allestimento di questi manufatti, aggiungendo: "la sequenza può anche non essere così rigidamente preordinata. Certo io ho una precisa sensazione nella mia mente della collocazione nello spazio dove devono andare tutti questi quadri".<sup>269</sup> Questa intuizione dell'artista giunge mentre realizza il primo ciclo pittorico *Il Viaggio* (1979) proprio dentro il suo "capannone-studio", all'interno dei Seccatoi e oggi esposto nella SALA C. Il titolo

---

<sup>268</sup> Anche questa sala, come la precedente, riprende alcune opere in Cellotex esposte nella Sala XVII della prima sede museale di Palazzo Albizzini, instaurando con quest'ultimo una continuità espositiva.

<sup>269</sup> ZORZI, S., (1995).

della serie allude ad una visione unitaria del percorso artistico di Burri, ripercorrendo, attraverso le diverse opere, la varietà di materiali e tecniche sperimentata dall'artista.<sup>270</sup> Rispetto ai cicli pittorici successivi, *Il Viaggio* risulta particolarmente importante perché è quello che ha rivelato all'artista le potenzialità architettoniche dei Seccatoi, prima che questi venissero inaugurati come sede espositiva aperta al pubblico. Le fotografie di Aurelio Amendola che colgono l'artista arrampicato su un'impalcatura mentre si accinge a definire una forma circolare perfetta sul supporto in cellophane di uno dei dipinti del ciclo, testimoniano l'armonia trovata tra questa serie e lo spazio dei Seccatoi.<sup>271</sup> Sulla base di questa esperienza, dove il processo creativo e lo spazio architettonico dialogano tra loro, Burri decide di allestire tutte le sue opere monumentali in questa sede della Fondazione. Segue così la SALA D con la presentazione del ciclo *Orsanmichele* (1980)<sup>272</sup> costituito da nove opere policrome su supporto in cellotex, e *Grande Nero* (1980), una scultura in ferro, oggi conservata presso la Rocca Paolina a Perugia. La serie è stata realizzata per una mostra organizzata all'interno dell'omonima chiesa di Firenze costruita nel 1406. Anche in questo caso, Burri manifesta le sue capacità curatoriali: affascinato dall'architettura gotica dell'edificio, sceglie di esporre i nove dipinti al primo piano decidendo di oscurare l'ambiente e tamponare tutte le finestre. La scelta suggerisce probabilmente la volontà di enucleare meglio le diverse cromie dei dipinti, per evitare una sovraesposizione alla luce diretta. L'esposizione isolata della grande scultura in ferro al piano superiore non è casuale: l'artista crea un dialogo espositivo tra la visione dell'orizzonte cittadino e l'elemento semicircolare all'interno della scultura che ruota su sé stesso.<sup>273</sup>

Due anni dopo, Burri realizza il ciclo *Sestante* (1982), esposto nella SALA E, costituito da diciassette quadri e la scultura *Grande Ferro Sestante* (1982) esposta nell'antistante giardino della stessa sede. Il titolo allude allo strumento di navigazione utilizzato dai marinari per calcolare sull'orizzonte l'angolo delle costellazioni dalla volta celeste. La scelta di tale nomenclatura non è casuale in quanto la serie fu ideata per essere esposta nel 1983 a Venezia, città di navigatori per eccellenza.<sup>274</sup> Qui Burri sceglie come spazio espositivo gli Ex Cantieri Navali della Giudecca, dimostrando nuovamente la sua lungimiranza architettonica con la quale riesce a cogliere il fascino di luoghi non propriamente adibiti a mostre. Chiara Sarteanesi infatti afferma che “il Maestro non è solo pittore e scultore ma anche architetto. Possiede una sensibilità e un intuito particolari nel

---

<sup>270</sup>Si veda Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, intervista al Presidente della Fondazione, Bruno Corà <https://www.raiplay.it/video/2023/01/Fondazione-Palazzo-Albizzini-Collezione-Burri-025af155-87b1-4e7c-8b2a-0c44e232f99a.html> (Consultato in data 9 gennaio 2024).

<sup>271</sup> SARTEANESI, C., (2012), pp. 54-61.

<sup>272</sup> Cfr. Alberto Burri, *Orsanmichele*. (1980), Firenze, Orsanmichele, Catalogo della Mostra novembre 1980-gennaio 1981.

<sup>273</sup> Tale allestimento è stato documentato dalle fotografie di Aurelio Amendola.

<sup>274</sup> Cfr. ARGAN, G. C., *Burri: Sestante*, (1983), Catalogo della mostra. Venezia, 7 maggio – 18 settembre 1983, Ex Cantieri Navali della Giudecca, a cura di BRAMANTE, V.

cogliere le potenzialità di un edificio. In Italia è stato il precursore del recupero per fini espositivi di tante architetture di archeologia industriale e non solamente”.<sup>275</sup> I quadri di *Sestante* emergono per il fascino cromatico che li contraddistingue: ognuno presenta una diversa giustapposizione di colori sempre nuova, mai ripetuta nei dipinti dello stesso ciclo. Percorrendo la sala, il visitatore si trova così circondato da un’alternanza di forme, composizioni e colori sempre diversi. Lo stesso avvicendamento compositivo è suggerito dalle forme vuote e piene che caratterizzano la scultura in ferro appartenente alla stessa serie. *Grande Ferro Sestante* dialoga così con l’aria e con il giardino nella quale si trova all’esterno della sede. La vernice rossa e l’inserito nero che lo contraddistinguono sono un’anticipazione del successivo ciclo pittorico *Rosso e Nero* (1984) collocato nella SALA F, interna alla sede. Qui sono esposte tredici opere dove Burri esprime la sua passione e dedizione a queste due tonalità, ora ingrandite su ampie campiture cromatiche che dominano le pareti della sala, spiegandosi in superfici quadrate e rettangolari, a volte opache altre lucide.

L’allestimento della successiva SALA G risulta differente rispetto agli ambienti fino ad ora analizzati. Qui, infatti, l’artista decide di esporre una raccolta di opere raggruppate sotto il nome di *T-Cellotex*. Sono manufatti dalle forme diverse, realizzati dall’artista in diversi anni, tra il 1975 e il 1984, e per tale motivo non sono considerati un ciclo pittorico unico e omogeneo come i precedenti. Tuttavia, quello che accomuna queste opere è il supporto che l’artista tratta in modalità differenti. È proprio la diversità nel trattamento delle superfici di questo materiale che definisce il criterio espositivo della sala. L’artista suggerisce così diversi rimandi e contatti visivi tra le forme e le composizioni che si allineano sulle pareti.

Le successive sale che concludono il percorso espositivo degli Ex Seccatori permettono al visitatore di entrare nel mondo del nero, tonalità esplorata maggiormente dall’artista nelle opere degli anni Ottanta e Novanta. Applicato in modalità e cromie differenti, questo pigmento si fa protagonista quasi ossessivo dell’estetica di Burri. Egli mette così in discussione la tradizionale concezione del nero visto come un non colore e ne dimostra, invece, tutte le potenzialità espressive. A tal proposito sono noti i cicli pittorici *Annottarsi* (1985-1987), esposto nella SALA H e *Non Ama il Nero* (1988)<sup>276</sup> della SALA I, in cui ogni quadro replica le lettere del titolo in “ampie distese mute, acquietate. La loro vera essenza è quella di forme che si espandono placide nello spazio, con la loro purezza araldica, la loro esistenza ferma e assoluta”.<sup>277</sup> Lo stesso colore ritorna nel ciclo *Grandi Neri* (1989-1990), questa volta all’interno di forme più razionali, matematiche.

---

<sup>275</sup> SARTEANESI, C., (2012), pp. 54-61.

<sup>276</sup> Cfr. *Alberto Burri, Non Ama il Nero*. (1988), Catalogo della mostra, Galleria Sprovieri, Roma, ottobre-novembre 1988, Petruzzi.

<sup>277</sup> SARTEANESI, C., (1999), pp. 79-83.

L'itinerario museale degli Ex Seccatoi termina con gli ultimi due cicli pittorici di *Metamorfotex* (1991), e *il Nero e l'Oro* (1992-1993), esposti entrambi nella SALA M, ciascuno rispettivamente sulla parete A e B, a specchio uno dell'altro. Il titolo del primo è un'allusione chiara all'opera *La Metamorfosi* scritta da Franz Kafka il cui protagonista si risveglia trasformato in un insetto. La stessa trasformazione è suggerita da Burri nelle nove opere che costituiscono il ciclo. A tal proposito, la loro collocazione sulle pareti, secondo un accostamento ordinato e preciso, risulta essenziale per comprendere il filo conduttore che unisce le varie fasi del mutamento. In questo caso il processo avviene a livello cromatico e “mostra l'ascesa del nero, la sua definitiva conquista di uno spazio pittorico. [...] L'oscurità si impossessa lentamente dell'intero spazio del dipinto dopo aver invaso le forme singole, quelle lisce e poi quelle ruvide”.<sup>278</sup> Un'ulteriore trasformazione viene suggerita dall'artista sulla parete opposta nelle dieci opere che compongono *Nero e l'Oro*. Qui la piccola e fragile foglia d'oro muta nella protagonista principale di grandi campiture, nel tentativo di contrastare l'incombenza espressiva del nero. Quest'ultimo sembra vincere e impossessarsi dell'ambiente espositivo attraverso la *Scultura - Cretto in ferro* (1978), una lastra verticale verniciata interamente di nero che sembra ingrandire una porzione superficiale dei cretti neri che l'artista aveva in precedenza creato.

La reazione dello storico dell'arte, Maurizio Calvesi, di fronte all'allestimento degli Ex Seccatoi del Tabacco risulta una testimonianza utile per comprendere la spazialità e le sensazioni provocate dalle opere esposte in questi ambienti. Egli infatti confessa: “quando visitai per la prima volta gli Ex Seccatoi, ebbi l'impressione di trovarmi di fronte a una sorta di Cappella Sistina del XX secolo, tale è la loro monumentalità, una monumentalità prodigiosamente rinnovata nel più ardito e affrancato dei linguaggi”.<sup>279</sup>

Nel 2015, a seguito di un peggioramento dello stato conservativo delle opere, dovuto alla presenza di una forte umidità nel piano del seminterrato degli Ex Seccatoi, la Fondazione Burri ha ritenuto opportuno eseguire ulteriori interventi di riqualificazione, soprattutto in occasione dell'anniversario del centenario di nascita del pittore.<sup>280</sup> Sotto il coordinamento e la progettazione dell'architetto Tiziano Sarteanesi, queste operazioni sono state più importanti e invasive rispetto a quelle risalenti ai primi anni Novanta. Il seminterrato dei Seccatoi, fino ad ora usato come deposito dotato di alcuni servizi igienici, aveva accumulato un alto tasso di umidità, soprattutto durante i mesi invernali. Tale condizione aveva favorito lo sviluppo di microrganismi e batteri fungiferi che avevano attaccato le opere esposte nel piano superiore. Dopo aver individuato la presenza di una

---

<sup>278</sup> SARTEANESI, C., (1999), *Idem*.

<sup>279</sup> Si veda [https://www.fondazioneburri.org/images/alberto\\_burri/ita/calvesi.pdf](https://www.fondazioneburri.org/images/alberto_burri/ita/calvesi.pdf) p. 3 (Consultato in data 15 gennaio 2024.)

<sup>280</sup> Per tale occasione sono stati effettuati alcuni interventi anche nella prima sede museale di Palazzo Albizzini, tra cui il restauro dei rivestimenti esterni e la ridipintura delle facciate.



falda acquifera sotto il pavimento di questo livello, causa principale dell'umidità, si è proceduti alla rimozione di quest'ultima. Sono stati quindi effettuati diversi interventi tra cui la creazione di un sistema di drenaggio che, attraverso convogli, serve a defluire l'acqua piovana per allontanarla dal sito. In aggiunta, per garantire l'impermeabilità dell'area anche nei mesi invernali, si è creata una camera areata nell'interstizio interno al pavimento del piano. Tuttavia, i fenomeni di deterioramento, causati dall'esposizione prolungata all'umidità, e la conseguente presenza di muffe visibili sui pilastri, ha richiesto importanti interventi di risanamento. Tra questi, si ricorda il ripristino dei pilastri in cemento armato e l'inserimento di travi di legno tra i diversi sostegni architettonici per consolidare l'intera struttura.<sup>281</sup> Tali operazioni sono state ultimate con l'inserimento di un sistema di climatizzazione, funzionale sia per il rinforzo dell'intero livello ma anche essenziale per nascondere pilastri e tubature all'interno delle pareti.<sup>282</sup>

In questa maniera, da un punto di vista curatoriale, gli Ex Seccatoi hanno acquisito un ulteriore spazio espositivo di circa 4.000mq, che oggi accoglie altre cento novantasei opere di Burri nelle sale espositive dedicate alla sezione *L'opera Grafica Permanente*.<sup>283</sup> All'interno dello stesso piano è stato possibile ricavare ulteriori ambienti museali che vengono oggi usati dalla Fondazione per contenuti multimediali. Si tratta della sezione *Burri Documenta*, inaugurata il 12 marzo 2018, che permette al pubblico di approfondire le vicende biografiche dell'artista, la sua ricezione critica internazionale e le sue mostre, attraverso dispositivi digitali quali schermi interattivi e le proiezioni dei principali documentari inerenti la carriera dell'artista.<sup>284</sup>

Anche il piano rialzato ha conosciuto una serie di interventi di bonifica. Dopo un primo smontaggio delle opere dell'artista, le quali sono state opportunamente immagazzinate e protette, si è proceduti alla ridipintura delle pareti in cartongesso. Sono seguiti interventi quali l'ispezione della staticità delle travi del soffitto e dei pilastri, e la realizzazione di un impianto di riscaldamento sotto il pavimento. Soprattutto nei mesi invernali, quest'ultimo intervento, è servito a mantenere le giuste condizioni termo-igrometriche all'interno delle sale espositive per assicurare la corretta

---

<sup>281</sup> L'intervento ha previsto la pulitura dei ferri scoperti dei pilastri, la successiva applicazione di un aggrappante e la stesura di una malta di finitura.

<sup>282</sup> CORA', B., SARTEANESI, T., (2021), pp. 117-128.

<sup>283</sup> Le opere sono state realizzate tra il 1957 e il 1994 in cui, ancora una volta, l'artista dà prova della sua sperimentazione artistica, introducendo nel sistema della grafica, tecniche innovative come la mixografia e i multipli, nonché elementi come la plastica, il carburo di silicio o il cartone: materiali fino ad allora estranei alle tradizionali incisioni o acqueforti. L'inaugurazione di questa sezione, suddivisa in tre sezioni, avviene il 12 marzo del 2017 e rappresenta una conquista importante per la Fondazione, che riesce così ad esaudire il desiderio dell'artista di esporre tale produzione in questa sede. (Cfr. CORA', B., SARTEANESI, C., *Burri: l'opera grafica permanente*, Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri, Città di Castello, 2017).

<sup>284</sup> La sezione *Burri Documenta* è permanente ed è dedicata alla vita e all'opera del maestro umbro. Secondo il Presidente della Fondazione, Bruno Corà, tale sezione "ha il pregio di fornire al più vasto pubblico una straordinaria quantità di dati di cui ognuno può fruire per la conoscenza completa dell'artista e dell'uomo. Ha il pregio di fornire una conoscenza completa dell'artista". (Si veda [https://www.fondazioneburri.org/images/fondazione/guida\\_scaricabile\\_ita\\_20221030.pdf](https://www.fondazioneburri.org/images/fondazione/guida_scaricabile_ita_20221030.pdf) pag.11, e <https://www.youtube.com/watch?v=AID8NbHgKzE> Consultato in data 15 gennaio 2024).

conservazione delle opere del maestro, evitando la formazione di muffe. Un ulteriore sistema di raffrescamento è stato implementato all'interno delle sale con l'inserimento di aerotermini per fronteggiare le alte temperature della stagione estiva, potenziali fattori di rischio per i collanti e i legnati all'interno degli impasti cromatici dei dipinti.<sup>285</sup> Nel piano rialzato, sono stati operati interventi di finitura dei pavimenti attraverso l'inserimento di resine epossidiche, trattate con grigio nero opaco. La stessa tonalità contraddistingue anche la pavimentazione del seminterrato, garantendo così una continuità e una coerenza interna nel percorso museale dei Seccatoi. Prima di riallestire le opere all'interno delle sale secondo il l'ordine espositivo originario, voluto dall'artista, i manufatti sono stati opportunamente restaurati attraverso la rimozione di polvere accumulata durante la continua esposizione al pubblico. Inoltre, sono stati rimosse le muffe e le presenze fungifere causate dalla diffusione di umidità proveniente dal seminterrato. A seguito anche delle elevate temperature estive, dannose per i collanti delle opere, sono stati effettuati interventi di riadesione tra i cellotex e i supporti.

Particolare interesse, da un punto di vista manutentivo e conservativo, nonché cruciale per l'allestimento, sono stati gli interventi effettuati nel sistema di illuminazione. In entrambi i piani, le lampade a LED hanno sostituito le luci al neon, rivelando la brillantezza cromatica delle opere, garantendo così la loro piena fruibilità.<sup>286</sup>

Questo progetto di riqualificazione ha rappresentato un momento cruciale ed estremamente importante nella fruibilità dell'opera di Burri. Proprio a seguito di questo rinnovamento, la produzione artistica del maestro è stata oggetto di grande attenzione pubblica. Grazie anche ad un importante attività di promozione e divulgazione portato avanti dalla Fondazione, attraverso convegni, seminari, attività didattiche e mostre sull'artista, le due sedi museali hanno così raddoppiato negli ultimi anni il numero dei visitatori, arrivando a trentaduemila presenze annuali.<sup>287</sup> Attualmente le due sedi espositive rappresentano un polo museale straordinario ed unico nel suo genere in cui "l'identificazione tra artista e il suo museo è assoluta"<sup>288</sup>, divenendo così la massima espressione dell'intero corpus artistico del maestro umbro. Selezionate per i loro suggestivi ambienti interni allestiti da Burri stesso, Palazzo Albizzini e gli Ex Seccatoi del Tabacco possono essere considerati uno degli ultimi capolavori dell'artista.

---

<sup>285</sup> Entrambi i sistemi di riscaldamento e raffreddamento funzionano attraverso pompe di calore, dislocate una per ogni due capannoni. Quest'ultima produce acqua calda nei mesi invernali per riscaldare l'impianto sotto il pavimento e, invertendo il suo funzionamento, produce acqua fredda per il sistema di raffrescamento. Tale meccanismo permette alla Fondazione di limitare i costi dei consumi, garantendo il raggiungimento delle temperature ideali alla conservazione delle opere.

<sup>286</sup> CORA, B., SARTEANESI, T., (2021), pp. 117-128.

<sup>287</sup> CORA, B., SARTEANESI, T., (2021), *Idem*.

<sup>288</sup> Tale identificazione spiegherebbe l'assenza dell'artista il giorno dell'inaugurazione della prima sede museale di Palazzo Albizzini. A questa data, Burri era in viaggio verso gli Stati Uniti: riteneva che le sue opere donate alla città ed esposte all'interno del Palazzo parlavano al suo posto. (SERAFINI, G., (1988), p. 170.)

## Conclusioni

A partire da un esame delle tecniche esecutive e dei materiali usati da Alberto Burri nella sua carriera artistica, la ricerca non solo ha evidenziato la complessità dei suoi manufatti, ma ha mostrato la conseguente difficoltà di restaurare le opere del maestro. Infatti, proprio alla luce dell'estrema varietà materica e la combinazione di tecniche tradizionali e prodotti industriali, di cui non sempre si conoscono i meccanismi di degrado a lungo termine, la tesi ha sottolineato i principali problemi conservativi relativi alla produzione artistica di Burri. Questo risultato è stato raggiunto attraverso un accurato studio dei dati provenienti dalle principali indagini scientifiche effettuate dai restauratori sui manufatti dell'artista. La raccolta di queste informazioni ha permesso alla ricerca di classificare le opere di Burri secondo tre diverse tipologie di supporto: Tele, Plastiche e Cellotex. Tale suddivisione è stata necessaria per consentire allo studio di enucleare in maniera più puntuale i principali pigmenti e leganti usati dall'artista, nonché di individuare le tecniche più comunemente usate. L'analisi di questi aspetti ha messo in luce l'originalità del linguaggio espressivo di Burri, nonché l'estremo sperimentalismo che lo contraddistingue. Nella continua esplorazione di nuovi strumenti espressivi, il maestro umbro emerge come un artista irrefrenabile, la cui ricerca estetica è senza limiti. Questa forza lo conduce ad indagare le potenzialità espressive di materiali eterogenei quali i sacchi di juta, la plastica, il cellotex, il ferro, il legno che, scelti nella loro forma grezza, conferiscono straordinaria vibrazione alle superficie delle opere. Quest'ultime diventano ancora più suggestive a seguito delle modalità di trattamento che subiscono da parte dell'artista. A tal proposito, attraverso la consultazione di materiale video e fotografico, la ricerca approfondisce il *modus operandi* di Burri. Quest'ultimo sottopone alcune parti delle sue opere ad un vero e proprio processo di combustione. La tecnica che vede l'utilizzo di una fiamma ossidrica, risulta estremamente innovativa: il calore dilania i materiali, creando in superficie un'alternanza di aperture e colature i cui lembi anneriti diventano ulteriori dettagli estetici. Questa tecnica insieme all'ampia varietà di azioni come strappi, cuciture, lacerazioni e sovrapposizione di diversi strati materici, sono tracce della forza espressiva di Burri, nonché testimonianza del suo coinvolgimento diretto nel processo creativo. Tali gesti non sono casuali, ma rispondono a movimenti controllati e ponderati che conferiscono all'opera un equilibrio formale interno. Le tecniche esecutive dell'artista sono state ulteriormente approfondite dalla ricerca attraverso la consultazione delle schede conservative e tabelle grafiche messe a punto dal cantiere didattico presso la Fondazione Burri a Città di Castello. I dati raccolti dagli studiosi sono risultati estremamente utili ai fini della ricerca perché hanno messo in evidenza come il maestro umbro seguisse un principio di stratificazione, secondo cui ogni manufatto si compone di una specifica successione di materiali sovrapposti tra loro che ne garantiscono una composizione interna ben bilanciata. Sulla base di questa organizzazione interna dei manufatti, la ricerca è

riuscita a enucleare le parti essenziali di un'opera di Burri, distinguendo le strutture di supporto, le preparazioni, i materiali e le pellicole pittoriche. Queste osservazioni hanno conseguentemente portato la tesi ad evidenziare i tratti più ricorrenti nel linguaggio dell'artista. Tra questi, il PVA ritorna in molte opere di Burri che lo utilizza non solo come legante ma anche come pellicola lucida.

Una volta classificate le opere di Burri sulla base dei loro supporti ed evidenziata la complessità interna che le caratterizza, la ricerca è riuscita a definire i fenomeni di degrado più frequenti. Spesso la tipologia di degrado è strettamente correlata alla natura dei materiali e alle modalità con cui vengono combinati all'interno dell'opera. Secondo questo principio, la ricerca evidenzia i problemi conservativi che investono ciascuna sezione di opere. Le *Tele* sono esposte a danni meccanici per via della pesantezza dei materiali che, indebolendo la struttura del supporto, ne causano il cedimento. La natura materica del PVC, invece, espone le *Plastiche* ad un decadimento di tipo biologico, che si rivela sotto-forma di alterazioni e macchie opache. In ultimo esame i *Cellotex*, per la loro natura igroscopica, risultano anch'essi vulnerabili ad agenti patogeni esterni che ne provocano deformazioni superficiali. Individuate le principali forme di degrado, la ricerca ha analizzato come i restauratori hanno sopperito a tali alterazioni estetiche al fine di ripristinare l'integrità delle opere dell'artista. In particolare, sono stati analizzati gli interventi eseguiti rispettivamente dall'Istituto Centrale di Restauro (ICR) e dal Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Nel primo caso, la tesi ha esaminato il restauro relativo alle opere *Tutto Nero (1956)*, e *Bianco e Nero (1971)*, selezionate dall'istituto come opere rappresentative del lavoro di Burri.

Il secondo caso, relativo ai restauri condotti dalla GNAM è stato scelto per la varietà e quantità di opere trattate da un unico laboratorio di restauro, il quale ha identificato i fenomeni di degrado più frequenti e sviluppato le tipologie di intervento più adatte alle opere di Burri. Inoltre, alcune di queste sono state interessate da molteplici interventi di restauro ripetuti nel tempo con metodologie diversificate. A tal proposito la ricerca si è avvalsa della consultazione diretta delle schede tecniche conservate presso l'archivio del laboratorio.

Si ritiene che le modalità di lavoro adottate da entrambe le istituzioni siano risultate estremamente efficaci da un punto di vista tecnico e scientifico perché hanno garantito il pieno ripristino dell'integrità delle opere di Burri. Dallo studio di questi interventi, emerge come molte di queste operazioni hanno richiesto non solo una conoscenza approfondita dei materiali usati dall'artista, ma anche l'elaborazione di specifici provini creati artificialmente in laboratorio per replicare esattamente le tecniche esecutive di Burri. Queste verifiche risultano efficaci perché permettono al restauratore di identificare, in via preliminare, quali sono i prodotti più idonei da usare durante l'intervento, senza alterare la natura dei materiali costitutivi dell'opera. Si ritiene che un approccio

di questo genere, estremamente ponderato e cautelare, sia necessario per una corretta conservazione dei materiali innovativi come quelli usati da Burri, di cui non sempre si conosce la composizione interna né i meccanismi di degrado a lungo termine. Per tale ragione, si auspica che i dati relativi agli interventi di restauro effettuati sulle opere di questo artista vengano condivisi non solo tra gli stessi restauratori ma anche tra gli storici dell'arte, tecnici, e curatori museali. La condivisione di queste informazioni permetterebbe, infatti, di identificare possibili strategie di conservazione da adottare comunemente per le opere di questo artista, pur sempre con la consapevolezza che ogni opera ha esigenze diverse, relativa alla sua composizione nonché alla sua storia conservativa.

## Tavole



**Tavola 1:** Alberto Burri durante il procedimento di combustione. L'artista utilizza la fiamma ossidrica per forare il telo di plastica.

Foto di A. Amendola, da Aurelio Amendola, Alberto Burri: Combustion. Fotografie di Aurelio Amendola. (2012). Corà, B., Sarteanesi, C., (A cura di), Catalogo della mostra (Nizza, Galerie Sapone, 25 febbraio – 24 marzo 2012). Pistoia: 3Art.





**Tavola 2:** L'artista manovra con cautela il telo di plastica precedentemente bruciato, per definire le forme ovali e chiudere i lembi.

Foto di A. Amendola, da *Burri e Pistoia. La collezione Gori e le fotografie di Aurelio Amendola* (2015). Corà, B., (A cura di), *Catalogo della mostra* (Pistoia, Palazzo Sozzifanti, 10 maggio – 26 luglio 2015). Pistoia: Gli Ori.



**Tavola 3:** Alberto Burri mentre incide con cautela il supporto in cellotex per realizzare una delle opere appartenenti al ciclo *Il Viaggio* (1979), oggi esposto nella Sala C presso la sede museale degli Ex Seccatoi del Tabacco a Città di Castello.

Foto di A. Amendola, da *Alberto Burri: il viaggio*. (1980). Sarteanesi, N., Steingraber, E., (A cura di), Catalogo della mostra (Monaco, Galleria Statale d'Arte Moderna 13 marzo-20 aprile 1980). Milano: Electa Internazionale.





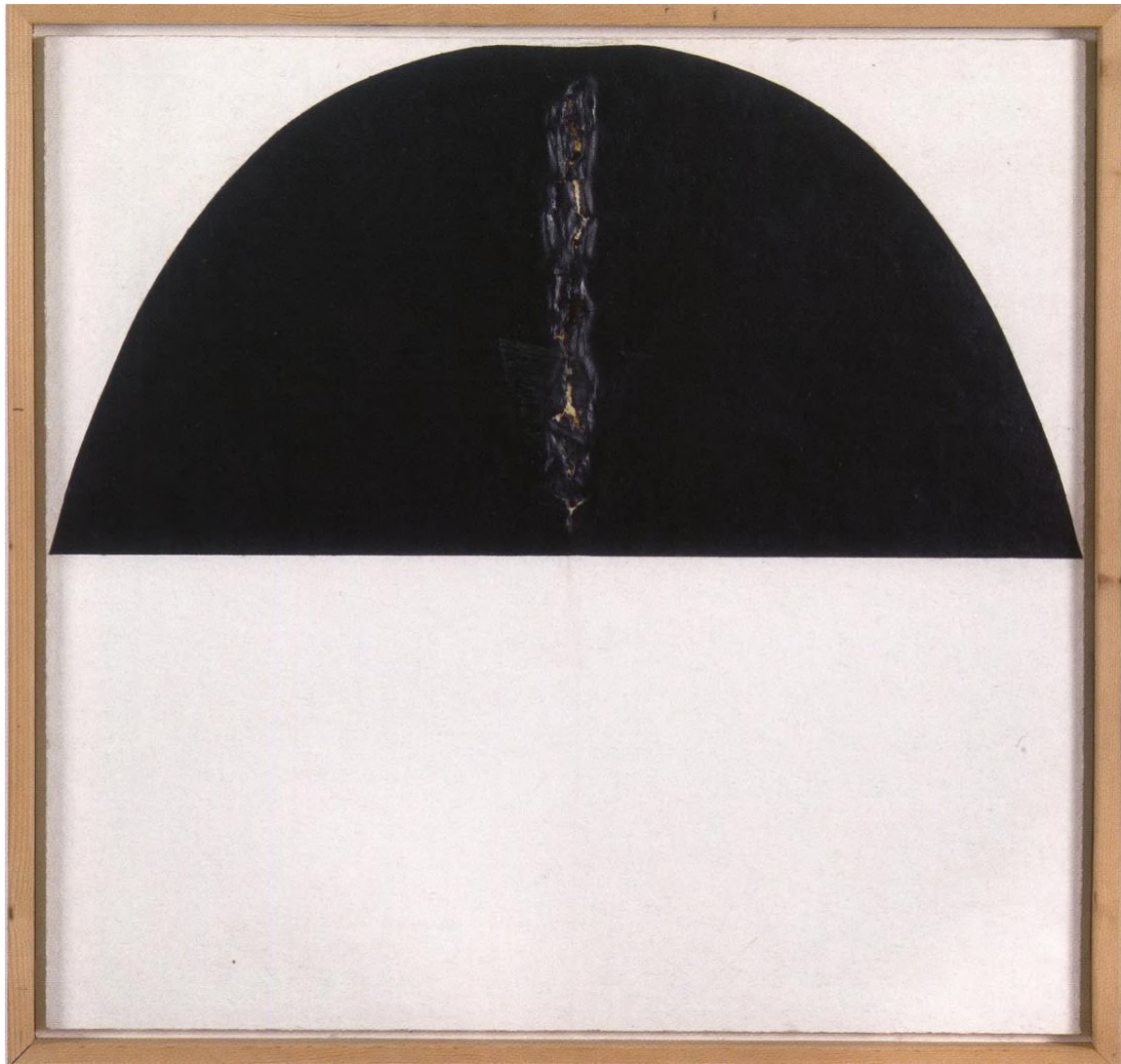
**Tavola 4:** Lo stato di conservazione di *Bianco e Nero* (1971), prima dell'intervento di restauro. È visibile l'alterazione sulla superficie della pellicola pittorica bianca nella parte inferiore dell'opera. Il fenomeno è stato causato da un attacco fungino, probabilmente favorito da un'elevata percentuale di umidità presente nel deposito museale degli Ex Seccatoi del Tabacco dove si trovava l'opera.

Da *La Collezione Burri a Città di Castello. Dalla conoscenza alla prevenzione*. A cura di Basile, G., (2009). Pistoia: Gli Ori Redazione, pag.159.



**Tavola 5:** Dettaglio del deterioramento biologico presente in *Bianco e Nero*. L'alterazione si presenta sotto forma di piccole macchie gialle di forma circolare. Queste si manifestano soprattutto nella parte bianca del dipinto, poiché in questa zona il supporto presenta una minore quantità di adesivo sintetico, esponendosi maggiormente all'umidità e dunque allo sviluppo del microrganismo.

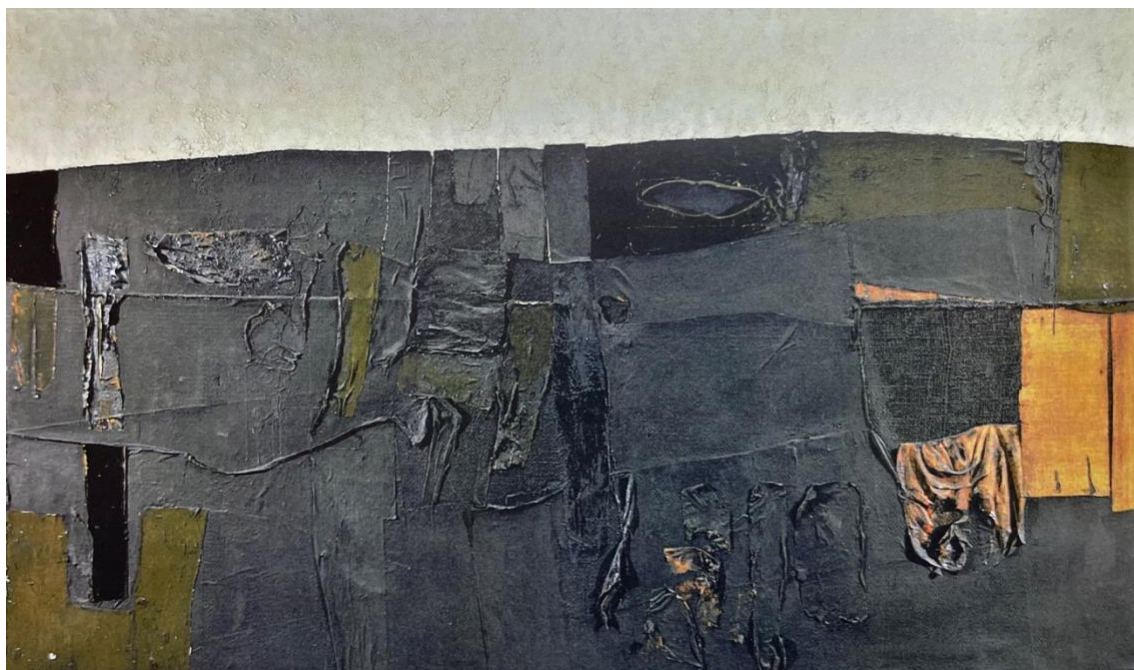
Da *La Collezione Burri a Città di Castello. Dalla conoscenza alla prevenzione*. A cura di Basile, G., (2009). Pistoia: Gli Ori Redazione, pag. 161.



**Tavola 6:** *Bianco e Nero* dopo l'intervento di restauro effettuato nel gennaio 2008 dal Laboratorio dell'Istituto Centrale per il Restauro. Le alterazioni dovute all'attacco biologico sono state opportunamente rimosse attraverso un biocida diluito e una successiva pulitura della superficie pittorica con tamponi inumiditi.

Da *La Collezione Burri a Città di Castello. Dalla conoscenza alla prevenzione*. A cura di Basile, G., (2009). Pistoia: Gli Ori Redazione, pag. 163.





**Tavola 7:** Lo stato di conservazione di *Nero Bianco Nero* (1955), prima dell'intervento di restauro condotto dal Laboratorio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM) nel 2003. A questa data, l'opera presentava su tutta la superficie uno spesso strato di polvere, particolarmente visibile sul cretto bianco nell'estremità superiore. Nella pellicola pittorica erano visibili crettature e perdite del colore. Il tessuto in seta nell'estremità sinistra dell'opera manifestava diverse lacune e cadute del materiale.

Da Carnazza, P., (2023). Alberto Burri: la poetica, la materia, la tecnica, la conservazione, il restauro. Due opere a confronto. *Kermes. Restauro, conservazione e tutela del patrimonio culturale*. Vol. 126, anno 35 (aprile-giugno 2022), Firenze: Nardini Editore, pag. 40.



**Tavola 8:** Dettaglio del tessuto di seta di *Nero Bianco Nero*. La foto mostra l'inserito con una parte del materiale mancante, poi successivamente ricostruito (immagine inferiore).

Da Carnazza, P., Francone, S., (2018). Scheda di restauro di *Nero, Bianco, Nero*, (1955). In Bertelli, C., Bonsanti, G., (A cura di), *Restituzioni, Tesori d'arte restaurati*. Programma biennale di restauri di opere d'arte appartenenti al patrimonio nazionale. Venezia: Marsilio Editore, pag. 744.



**Tavola 9:** Fase di ricostruzione dei pezzi in seta naturale con l'inserimento di un nuovo lembo di tessuto analogo a quello originale (seta del tipo Crepe de Chine) e trattato precedentemente con il Funori, identificato come miglior consolidante per via della sua resistenza. L'intervento è avvenuto in corrispondenza della lacuna nel pieno rispetto della restante trama del materiale originale.



**Tavola 10:** Fase di pulitura del cretto bianco nella parte superiore del dipinto per rimuovere lo strato di polvere. Vengono utilizzate due soluzioni tamponate e la gomma Gellano nel rispetto della resina vinilica costitutiva del cretto. La procedura ha previsto l'uso di pennelli e un micro-aspiratore.

Entrambe le **Tavole 9 e 10** provengono dal testo di Carnazza, P., Francone, S., (2018). Scheda di restauro di *Nero, Bianco, Nero*, (1955). In Bertelli, C., Bonsanti, G., (A cura di), *Restituzioni, Tesori d'arte restaurati. Programma biennale di restauri di opere d'arte appartenenti al patrimonio nazionale*. Venezia: Marsilio Editore, pag. 746.





**Tavola 11:** *Nero Bianco Nero* dopo l'intervento di restauro. Si evince un aspetto più pulito, i materiali e i tessuti risultano meno rovinati. Ripristinato efficacemente anche il candore del cretto bianco.  
Da Carnazza, P., Francone, S., (2018). Scheda di restauro di *Nero, Bianco, Nero*, (1955). In Bertelli, C., Bonsanti, G., (A cura di), *Restituzioni, Tesori d'arte restaurati*. Programma biennale di restauri di opere d'arte appartenenti al patrimonio nazionale. Venezia: Marsilio Editore, pag. 742.

## Bibliografia

- Adamson, N., (2009). *Painting, Politics and the struggle for the Ecole de Paris 1944-1954*. New York: Routledge.
- *Alberto Burri, Non Ama il Nero*. (1988). Catalogo della mostra (Roma, Galleria Sprovieri, ottobre – novembre 1988). Città di Castello: Petrucci.
- Althofer, H., (1992). Il restauro dell'arte moderna e contemporanea. In Righi, L., (A cura di), *La Conservazione e il restauro oggi 2. Dalla manualità artistica alla ricerca pluridisciplinare. Conservare l'arte contemporanea*, Atti del convegno (Ferrara, 16-29 settembre 1991) (pp. 75-81). Firenze: Nardini.
- Aramini, F., Torre, M., (2009). Tutto Nero, 1956. Ispezione a mezzo di riflettografia infrarossa (IIR). In Basile, G., (A cura di), *La Collezione Burri a Città di Castello. Dalla conoscenza alla prevenzione*. (pp. 103-105). Pistoia: Gli Ori Redazione.
- Aramini, F., De Cesare, G., Basile, G., & Valentini, F., (2010). Conoscenza e prevenzione come attività fondamentali per la conservazione dell'arte contemporanea: il "caso" della Fondazione Burri a Città di Castello. In Iazurlo, P., Valentini, F., (A cura di), *Conservazione dell'arte contemporanea. Temi e problemi. Un'esperienza didattica*. (pp. 87-90). Saonara: il Prato Editore.
- Argan, G. C., Bramante, V., (1983). *Burri: Sestante*, (1983), Catalogo della mostra (Venezia, Ex cantieri navali della Giudecca, 7 maggio–18 settembre 1983). Milano: Electa.
- Auslander, P., (2006). The Performativity of Performance Documentation. *A Journal of Performance and Art*, Sep. 2006, Vol. 28, No. 3, pp. 1-10. The MIT Press.
- Balzarotti-Kemmlin, R., (2010). Prevenzione e conservazione in musei e in mostre temporanee. In Biscontin, G., Druissi G., (A cura di) *Pensare la prevenzione: manufatti, usi, ambienti*. Atti del convegno di studi (Bressanone, 13-16 luglio 2010) (pp. 327-334). Venezia: Edizioni Arcadia Ricerche.
- Barbero, L.M., (1999). *Il fronte nuovo delle arti: l'arte italiana attraverso le avanguardie del dopoguerra*. Cosenza: Fondazione Cassa di Risparmio di Calabria e Lucania.

- Barilli, R., (1987). La validità dell'Informale italiano. In Poppi, C., (A cura di), *Informale in Italia*, Catalogo della mostra (Lucerna, 30 maggio–15 luglio 1987). Milano: Mazzotta.
- Basile, G., (2009). Progetto Burri. Caratteri, finalità, risultati. In Basile, G., (A cura di), *La Collezione Burri a Città di Castello. Dalla conoscenza alla prevenzione*. (pp. 13-17). Pistoia: Gli Ori Redazione.
- Benfari, M., (2008). Il restauro dell'arte contemporanea. *I Beni Culturali. Tutela e valorizzazione*. Rivista bimestrale, anno 9, pp. 53-55. Viterbo: BetaGamma Editrice.
- Bernardi, A., (2003). *Conservare opere d'arte. Il microclima negli ambienti museali*. Saonara: Il Prato Editore.
- Bonfilii, S., Castellano, M.G., (2001). *L'intervento di restauro della Maternità di Pino Pascali*, Bollettino 2001. Istituto Centrale per il Restauro, Roma. Modena: Nardini.
- Bonvicini, C., (2009). La conservazione preventiva nel contesto degli standard museali italiani. In Complesso Museale Santa Maria della Scala (A cura di), *Conservazione Preventiva e controllo microclimatico nel contesto degli standard museali*. Interventi del Workshop *Controllo microclimatico in ambienti museali*, (Siena, febbraio-marzo 2009) (pp. 19-26). Siena: Vanzi Industrie Grafiche.
- Brandi, C., (1963). *Burri*, Roma: Editalia.
- Brandi, C., (1997). *Teoria del Restauro*, Torino: Einaudi Editore.
- Brandi, C., (1981). Testo del discorso pronunciato il giorno 12 dicembre 1981 in occasione dell'apertura del restaurato Palazzo Albizzini. In *Collezione Burri – Palazzo Albizzini*. Città di Castello: Fondazione Palazzo Albizzini.
- Cadorin, P., (2013). Problemi di conservazione e restauro dell'arte contemporanea. In Mundici, M.C., Rava, A., (A cura di), *Cosa cambia. Teoria e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*. (pp. 49-52). Milano: Skira Editore.



- Capanna, F., De Cesare, G., Miracola, P., & Sidoti, G., (2009). Stage Evidence 2002 (Fotocopiatrice). Ricerche per il restauro di una gomma poliuretanica. In Rullo, D., (A cura di), *Lo Stato dell'Arte. VII Congresso Nazionale IGIIC* Volume degli Atti del convegno (Napoli, Castel dell'Ovo, 8–10 ottobre, 2009) (pp. 1-9). Firenze: Nardini.
- Capanna, F., (2010). Dai materiali artistici di produzione industriale ai polimeri sintetici per la produzione artistica. Soluzioni tecniche del laboratorio di restauro dei materiali dell'arte contemporanea dell'istituto superiore per la conservazione e il restauro. In Iazurlo, P., Valentini, F., (A cura di), *Conservazione dell'arte contemporanea. Temi e problemi, un'esperienza didattica*. (pp. 105-108). Saonara: il Prato Editore.
- Capanna, F., Giuliani, M.R., (2009). Tutto Nero, 1956. Tele e Tessuto tra struttura e immagine. In Basile, G., (A cura di), *La Collezione Burri a Città di Castello. Dalla conoscenza alla prevenzione*. (pp. 81-85). Pistoia: Gli Ori Redazione.
- Caramel, L., (1990). *Segno, gesto, materia, protagonisti dell'Informale europeo*. Catalogo della mostra (Milano, 20 aprile–14 luglio 1990), Milano: Mondadori Electa.
- Carnazza, P., Francone S., Sangiorgi, N., & Poggi, D., (2018), Nero Bianco Nero di Alberto Burri: studio e progettazione dell'intervento su un'opera d'arte contemporanea polimaterica. In *Lo Stato dell'Arte. XVI Congresso Nazionale IGIIC*, Volume degli Atti del convegno, (Trento, Castello del Buonconsiglio 25–27 ottobre 2018), (pp. 1-8). Firenze: Nardini.
- Carnazza, P., Francone, S., (2018). Scheda di restauro di Nero, Bianco, Nero, (1955). In Bertelli, C., Bonsanti, G., (A cura di), *Restituzioni, Tesori d'arte restaurati. Programma biennale di restauri di opere d'arte appartenenti al patrimonio nazionale*. (pp. 741-748). Venezia: Marsilio Editore.
- Carnazza, P., (2023). Alberto Burri: la poetica, la materia, la tecnica, la conservazione, il restauro. Due opere a confronto. *Kermes. Restauro, conservazione e tutela del patrimonio culturale*. Vol. 126, anno 35 (aprile-giugno 2022), pp. 39-48. Firenze: Nardini Editore.
- Caroli, F., (1979). *Burri. La forma e l'informe*, Milano: Gabriele Mazzotta Editore.

- Castellano, M.G., (1993). Problematiche della conservazione e del restauro nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna. *Kermes. Restauro, conservazione e tutela del patrimonio culturale*. Vol. 6, anno 18, (settembre-dicembre 1993), pp. 22-28. Firenze: Nardini Editore.
- Castellano, M.G., (1994). Quando inizia il deterioramento di un'opera d'arte contemporanea? In Angelucci, S., (A cura di), *Arte Contemporanea. Conservazione e restauro. Contributi al Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea*. (Prato, 4-5 Novembre 1994) (pp. 79-84). Firenze: Nardini Editore.
- Castellano, M.G., (1999). Il restauro dell'arte contemporanea. In Bordini, S., (A cura di), *L'occhio, la mano e la macchina*. (pp. 147-152). Roma: Lithos Editrice.
- Cenza, G., Burri, A., (1955). Il petrolio sotto le colline. *Civiltà delle Macchine*, Rivista trimestrale, IV, 6, (novembre-dicembre 1955), pp. 49-51. Roma: Finmeccanica.
- Chiantore, O., Rava., A., (2005). *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*. Milano: Mondadori Electa.
- Cisternino, A.B., (2009). L'attenzione per la conservazione e il restauro. In Margozzi, M., (A cura di), *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, Catalogo della mostra, (Roma, 26 giugno–1 novembre 2009) (pp. 95-97). Milano: Mondadori Electa.
- Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, Decreto legislativo 2 Gennaio 2004, n. 42, Sezione II, Articolo 29, Comma 2 e Comma 3.
- Corà, B., (2009-2010). *BURRI E FONTANA: MATERIA E SPAZIO*. Catalogo di mostra (Catania, 15 novembre 2009 – 14 Marzo 2010). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Corà, B., (2010), *Burri e Fontana a Brera. Materia e spazio*. Catalogo di mostra (Milano, 16 giugno – 3 ottobre 2010). Milano: Skira Editore.
- Cora', B., Di Capua, M., Mattarella, L., Sarteanesi, C., & Amendola, A., (2014). *Burri Collection*. Città di Castello: Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri.
- Corà, B., Sarteanesi, C., (2021). La risistemazione degli Ex Seccatoi del Tabacco, a partire dal Museo Burri a Città di Castello e l'attenzione critica alla sua collezione. *Critica d'Arte*.

*Rivista trimestrale dell'Università Internazionale dell'Arte di Firenze*, 9 Serie, anno 79, n. 9/10 (gennaio-giugno 2021), pp. 117-128. Firenze: Le Lettere.

- Corà, B., Sarteanesi, C., (2017). *Burri: l'opera grafica permanente*. Città di Castello: Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri.
- Cordaro, M., (2003). Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea. In *Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, Associazione Istituto di Studi, Ricerche e Formazione Ranuccio Bianchi Bandinelli*, Volume 13. (pp. 80-88). Roma: Ministro dei Beni e delle Attività Culturali, Direzione Generale degli Archivi.
- Cosenza, R., Pelosi, C., (2010). La prevenzione nell'arte contemporanea. Ferro bi-frontale arancione e plastico in ferro di Pietro Consagra. In Biscontin, G., Druissi, G., (A cura di), *Pensare la prevenzione: manufatti, usi, ambienti*. Atti del convegno di studi (Bressanone, 13-16 luglio 2010) (pp. 301-309). Venezia: Edizioni Arcadia Ricerche.
- Crispolti, E., (2018). *L'informale, storia e poetica: Europa 1940-1951. Origini, primi svolgimenti*. Roma: De Luca Editori d'arte.
- De Bonis, D., (2000). Restauro dell'arte contemporanea. Il dibattito in Italia. *Kermes. Restauro, conservazione e tutela del patrimonio culturale*, Vol. 38, anno 13, (aprile-giugno 2000), pp. 63-66. Firenze: Nardini Editore.
- De Cesare, G., (2009). Cantiere didattico di schedatura conservativa delle opere. In Basile, G., (A cura di), *La Collezione Burri a Città di Castello. Dalla conoscenza alla prevenzione*. (pp. 39-48). Pistoia: Gli Ori Redazione.
- De Cesare, M.G., (2013). ISCR: Approccio di metodo nel restauro delle opere di arte contemporanea – casi studio. In Mundici, M.C., Rava, A., (A cura di), *Cosa Cambia. Teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea*. (pp. 253-257). Milano: Skira Editore.
- De Feo, G., Mantura, B., (1976). *Alberto Burri. Galleria Nazionale d'arte moderna Roma*. Catalogo di mostra (Roma, 15 gennaio – 14 marzo 1976). Roma: De Luca.

- Della Torre, S., (2010). Preventiva, integrata, programmata: le logiche co-evolutive della conservazione. In Biscontin, G., Druissi, G., (A cura di), *Pensare la prevenzione: manufatti, usi, ambienti*. Atti del convegno di studi (Bressanone, 13-16 luglio 2010) (pp. 67-76). Venezia: Edizioni Arcadia Ricerche.
- De Sabbata, M., (2008). Burri e l'Informale. Alberto Magnelli, Ettore Colla, Lucio Fontana, Giuseppe Capogrossi, Jean Dubuffet, Edgardo Mannucci, Mario Ballocco, Antoni Tapiès, Piero Manzoni. In Campigli, M., Di Majo, I., Galli, A., & Uzzani, G., (A cura di), *I Grandi maestri dell'arte. L'artista e il suo tempo*. (pp. 9-46). Firenze: Edizione speciale per il Sole 24 Ore.
- De Sabbata, M., (2015). Ho in mente da tanto tempo di dire come bruciano le cose. Le combustioni di Alberto Burri tra carta, legno, ferro e plastica. In Tedeschi, F., (A cura di), *Alberto Burri nell'Arte e nella Critica*, Atti della Giornata di studi (Milano, Palazzo Reale e Gallerie d'Italia, 29 ottobre 2015). (pp. 57-67). Milano: Scalpendi.
- Ebert, T. L., (1978). The Aesthetics of indeterminacy: the postmodern drip paintings of Jackson Pollock. *The Centennial Review*, Vol. 22, n. 2, pp. 139-163. Michigan State University Press.
- Emiliani, A., (2018). *L'opera e la memoria di Francesco Arcangeli*, Atti del convegno (Bologna, Palazzo Magnani, 12 Novembre 2015). Bologna: Accademia Clementina.
- Felici, R., (1999-2000). Problemi di conservazione e restauro dell'arte contemporanea. *Bollettino d'Arte, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per il Patrimonio Storico, Artistico e Demo-etnoantropologico*. 6. Ser. 84, 109/110, pp. 163-178. Firenze: Olschki.
- Guaraldi, A., (1968). Il significato della pittura informale. In Aler, J., (A cura di), *Atti del V Congresso Internazionale di Estetica* (Amsterdam, 24-28 agosto 1964) (pp. 241-244). La Haye: Mouton.
- Guarascio, A., Volpe, A., (2018). Trasporto, stoccaggio di opere d'arte: nuovi approcci alluso di materiali da imballaggio ai fini della prevenzione e di una conservazione a lungo termine. In Rullo, D., (A cura di), *Lo Stato dell'arte. XVI Congresso Nazionale IGIIC*.

Volume degli atti, (Trento, Castello del Buonconsiglio, 25–27 ottobre 2018). (pp. 673-680). Firenze: Nardini.

- Haiml, C., (2007). Restoring the Immaterial: study and treatment of Yves Klein's Blue Monochrome, (IKB 42). In Learner, T. J. S., Smithen, P., Krueger, W. J., & Schilling, M.R., (A cura di), *Modern Paints Uncovered*. Atti del Simposio, (Londra, Tate Modern Museum, 16–19 maggio 2006). (pp. 149-151). Los Angeles: Getty Conservation Institute.
- Hamilton, J., (2008). Making Art Matter: Alberto Burri's Sacchi. *Postwar Italian Art*, Vol. 124, pp. 31-52. The MIT Press.
- Kee, J., (2003). Situating a Singular of "Action": Early Gutai painting, 1954-1957. *Oxford Art Journal*, Vol. 26, n. 2, pp. 121-140. Oxford University Press.
- Iazurlo, P., (2020). Gli anni Ottanta dal punto di vista della conservazione. In Bonsanti, G., Tedeschi, F., Rava, A., & Abram, S., (A cura di), *Linee di energia – produzione, conservazione e trasmissione dell'arte italiana del '900. Gli anni Ottanta: verso altri orizzonti*. Atti del convegno, Vol. 3, (Torino, Centro conservazione e restauro La Venaria Reale, 16–17 maggio 2019) (pp. 141-151). Torino: Lexis-Kermes.
- Iazurlo, P., (2009), Tutto Nero, 1956 e Bianco e Nero, 1971: tecnica di esecuzione, problematiche conservative, intervento di restauro. In Basile, G., (A cura di), *La Collezione Burri a Città di Castello. Dalla conoscenza alla prevenzione*. (pp. 59-64). Pistoia: Gli Ori Redazione.
- La Nasa, J., Carnazza, P., Francone, S., Colombini, M. P., & Modugno, F., (2022). Is this tar? Analytical pyrolysis to study the chemical composition of Alberto Burri's paint materials. *Journal of Analytical and Applied Pyrolysis*, Vol. 163, pp. 1-7. Disponibile in: <https://www.sciencedirect.com/journal/journal-of-analytical-and-applied-pyrolysis>.
- Lanuti, S., (2009). Arte Contemporanea. Esperienze di conservazione e restauro. In *Elio Marchegiani tra esperienza e innovazione*. Atti del convegno, (Roma, Università degli Studi di RomaTre, ottobre 2009.)
- Lonardi, F. (2001). *Alberto Burri: nell'ora lenta che s'annerà. I cicli in cellotex: riflessioni e suggestioni poetiche*. Cremona: La Scuola classica di Cremona.

- Lonardi, F. (2004). *Alberto Burri: Dentro la Materia. I Cretti: riflessioni e suggestioni poetiche*. Cremona: La Scuola classica di Cremona.
  
- Lorenzetti, C., (1995). Considerazioni sui problemi del restauro dell'arte contemporanea. In Basile, G., (A cura di), *Conservazione e restauro nell'arte contemporanea*, Atti del convegno, (Roma, Università di Roma "La Sapienza", 5-6 dicembre 1994). Supplemento a *Rivista di Arte e Critica*, periodico trimestrale anno III, numero 6-7, pp. 45-46. Roma.
  
- Lucchi, E., (2004), Strategie di conservazione preventiva. In *Museologia*. Rivista semestrale. Giornale ufficiale dell'associazione italiana di studi museologici. n. 11, Nov. 2004, pp. 23-25. Milano: Bine Editore.
  
- Margozi, M., (2009), *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, Catalogo della mostra, (Roma, 26 giugno – 1 novembre 2009). Milano: Electa.
  
- Marini Clarelli, M.V., (2013). I limiti del restauro nell'arte contemporanea. In Mundici, M.C., Rava, A., (A cura di), *Cosa Cambia. Teorie e pratiche nel restauro dell'arte contemporanea*. (pp. 161-165). Milano: Skira Editore.
  
- Marson, S., (2009). Gli ordinamenti delle collezioni dal 1950 al 1968. In Margozi, M., (A cura di), *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*. Catalogo della mostra (Roma, 26 giugno – 1 novembre 2009) (pp. 46-47). Milano: Electa.
  
- Mazzoni, T., (1994). All'origine del problema conservativo dell'arte contemporanea, la pittura del XIX secolo. Materiali, tecniche, alterazioni. In Angelucci, S., (A cura di), *Arte Contemporanea. Conservazione e restauro. Contributi al colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea*. (pp. 17-33). Firenze: Nardini.
  
- Melero, S. G., (2018). Materiali e processi creativi nell'arte italiana contemporanea: il caso dell'artista Alberto Burri e l'introduzione dei leganti vinilici in Italia. In Chocarro, A. C., (A cura di), *Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del arte desde Aragón*. (pp. 305-316). Saragozza: Università di Saragozza.
  
- Mininni, M., (2018). Scheda storico-artistica di Nero, Bianco, Nero (1955). In Bertelli, C., Bonsanti, G., (A cura di), *Restituzioni, Tesori d'arte restaurati, Programma biennale di*

*restauri di opere d'arte appartenenti al patrimonio nazionale.* (pp. 741-744). Venezia: Marsilio Editori.

- Montorsi, P., (1991). Una teoria del restauro contemporaneo. In Righi, L., (A cura di), *La Conservazione e il restauro oggi 2. Dalla manualità artigiana alla ricerca pluridisciplinare. Conservare l'arte contemporanea*, Atti del convegno (Ferrara, 26-29 settembre 1991) (pp. 9-45) Firenze: Nardini Editore.
- Mundici, M.C., Rava, A., (2013). *Cosa cambia. Teoria e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Milano: Skira Editore.
- Negri, A., (1990). Materiali e tecniche dell'arte contemporanea: durata e degrado dell'immagine. In *Il restauro dei dipinti contemporanei. Soluzioni per evitare la foderatura o per limitare le alterazioni che essa comporta*. Monografie didattiche – Restauri – Ricerche, 3. Corso di aggiornamento (Brescia, 22-26 maggio 1989) (pp. 20-84). Brescia: Botticino, ENAIP.
- Norma italiana UNI 10829: Beni di interesse storico e artistico. Condizioni ambientali di conservazione. Misurazione ed Analisi. (1999), Ente Nazionale italiano di Unificazione (UNI).
- Nugari, M.P., (2009). Indagini biologiche su dipinti Bianco e Nero, 1971 e Tutto Nero 1956. In Basile, G., (A cura di), *La Collezione Burri a Città di Castello. Dalla conoscenza alla prevenzione*. (pp. 91-96). Pistoia: Gli Ori Redazione.
- Pacheco, R. L., Selvi, E. C., (2011). Preservare la pittura contemporanea: arte superficiale monocromatica e a colori piatti. *Studio di conservazione e restauro*, n. 3, pp. 11-31. Università Cattolica Portoghese, Centro di ricerca in scienza e tecnologia delle arti.
- Pagliani, E., (2013). Conservazione e restauro nell'arte contemporanea. In Mundici, M.C., Rava, A., (A cura di) *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*. (pp. 43-48). Milano: Skira Editore.
- Palumbo, P., Carandente, G., Trucchi, L., & Agnese, G., (2007). *Burri, una vita*. Milano: Electa.

- Papa, M., (2017). Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea. Bottinelli, S., (A cura di), *Exibart Studi*, pp. 1-13. Disponibile in:  
<http://www.exibart.com/Ripostiglio/oggetti/pdf/52445.pdf>
- Pasini, R., (1996). *L'Informale - Stati Uniti, Europa, Italia*. Bologna: CLUEB.
- Pasini, R., (1997). *L'informale italiano: – Pittura di segno, e materia negli anni Cinquanta*. Catalogo della mostra, (Parma, 13 dicembre 1997 – 2 Marzo 1998). Parma: Galleria d'arte Niccoli.
- Patarini, V., (2013). *La via italiana all'informale. Da Afro, Vedova, Burri alle ultime tendenze. Appunti e riflessioni sulla storia dell'Informale in Italia*. Milano: Mondadori.
- Pedemonte, E., (2012). *Fibre, tessuti, e moda: storia, produzione, degrado, restauro e conservazione*. Venezia: Marsilio Editori.
- Pensabene Buemi, L., Bettini, F., (2019). Lo stato di conservazione e il restauro di Alchimia. In Pensabene Buemi, L., Bettini, F., & Bellucci, R., (A cura di), *Alchimia di Jackson Pollock. Viaggio all'interno della materia*. Collana Problemi di Conservazione e Restauro Opificio delle Pietre Dure. (pp.73-93). Firenze: Edifir.
- Picciau, M., (2007). Voce su Palma Bucarelli. In Arrigoni, L., Astrua, P., & Barberini M.G., (A cura di), *Dizionario Biografico dei Soprintendenti storici dell'arte, (1904-1974)* (p. 126). Bologna: Bononia University Press.
- Pinelli, O. R., (2023). *Le teorie del restauro. Dalla Carta di Atene a oggi*. Torino: Einaudi.
- Poli, F., Rava, A., (1993). Dialogo sul restauro dell'arte contemporanea. *Terzocchio*, trimestrale d'arte contemporanea, 19, 67, pp. 49-51. Bologna: Bora.
- Pontiggia, E., (2005). *Wassily Kandinsky. Lo Spirituale nell'arte*. Milano: SE.
- Poppi, C., (1987). *Informale in Italia*. Catalogo della mostra (Lucerna, 30 maggio – 15 luglio 1987). Milano: Mazzotta.



- Pozzi, F., Aslanglou, J., Carò, F., & Stringari, C., (2016). Conquering space with matter: a technical study of Alberto Burri's material and techniques. *Applied Physics A, Materials Science & Processing*, Vol. 122, n. 917, pp. 1-15, Springer Nature. Disponibile in: <https://doi.org/10.1007/s00339-016-0435-7>.
- Prevost, C., (1994). Materiali e tecniche di artisti italiani contemporanei. Elaborazione di una banca dati. In Angelucci, S., (A cura di), *Arte Contemporanea, Conservazione e Restauro. Contributi al colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea*, (Prato, 4-5 Novembre 1994) (pp. 121-129). Prato: Nardini Editore.
- Pugliese, M., (2012). *Tecnica mista: com'è fatta l'arte del Novecento*. Milano: Mondadori.
- Rampley, M., (1996). Identity and Difference: Jackson Pollock and the Ideology of the Drip. *Oxford Art Journal*, Vol. 19, n. 2, pp. 83-94. Oxford University Press.
- Rava, A., (1994), Il restauro dell'arte contemporanea dal dopoguerra, nuovi materiali e nuovi criteri di intervento. In Angelucci, S., (A cura di), *Arte Contemporanea, conservazione e restauro. Contributi al colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea* (Prato, 4-5 Novembre 1994) (pp. 37-55). Prato: Nardini Editore.
- Rava, A., (1998). Nuovi materiali e nuove poetiche: quale restauro. In Basile, G., (A cura di), *Conservazione e Restauro dell'Arte Contemporanea*, Atti del convegno. Supplemento a Rivista di *Arte e Critica*, periodico trimestrale anno III, numero 6-7, pp. 26-32. Roma.
- Rava, A., (2017). Il restauro dell'arte contemporanea come testimonianza del cambiamento. *Kermes. Restauro, conservazione e tutela del patrimonio culturale*. Anno 28, numero 100 (ottobre-dicembre 2015), pp. 59-62. Torino: Lexis.
- Rossi, D., (2017). Il restauro tra pubblico e privato. *Kermes. Restauro, conservazione e tutela del patrimonio culturale*. Anno 28, numero 100 (ottobre-dicembre 2015), pp. 108-111. Torino: Lexis.
- Rosi, F., Presciutti, F., Clementi, C., Miliani, C, Brunetti, B.G., & Sgamellotti, A., (2009). Indagini scientifiche non invasive sui dipinti Tutto Nero, 1956 e Bianco e Nero, 1971. In Basile, G., (A cura di), *La Collezione Burri a Città di Castello. Dalla conoscenza alla prevenzione*. (pp. 117-122). Pistoia: Gli Ori Redazione.

- Rosi, F., Miliani, C., Clementi, C., Kahrim, K., Presciutti, etc (2010). An integrated spectroscopic approach for the non-invasive study of modern art materials and techniques. *Applied Physics A Materials Science & Processing*, Vol. 100, pp. 613-624. Springer Nature. Disponibile in: <https://doi.org/10.1007/s00339-010-5744-7>.
- Sarteanesi, C., Calvesi, M., Di Capua, M., & Amendola, A., (1999). *Fondazione Burri*. Milano: Skira Editore.
- Sarteanesi, C., (2012). L'amicizia prima di tutto. Intervista ad Aurelio Amendola. In *Alberto Burri. COMBUSTION. Fotografie di Aurelio Amendola*. Catalogo della mostra a Gallerie Sapone (Nizza, 25 febbraio – 24 marzo 2012) (pp. Nizza: 3Art Editrice).
- Sarteanesi, N., (1980). *Alberto Burri, Il Viaggio*. Catalogo della mostra (Città di Castello, 5 dicembre 1979 – gennaio 1980). Milano: Alfieri Edizioni d'Arte Electa.
- Sarteanesi, N., (1996). La fondazione nel disegno di Burri. In Carolyn Bakargiev, C., Tolomeo, M.G., (A cura di), *Burri. Opere 1944-1995*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 novembre 1996–15 gennaio 1997). Milano: Electa.
- Scarpitti, P., (2009). Intervento conservativo su telaio. In Basile, G., (A cura di), *La Collezione Burri a Città di Castello. Dalla conoscenza alla prevenzione*. (pp. 71-75). Pistoia: Gli Ori Redazione.
- Schneider, R., (2011) *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York: Routledge.
- Schwartzbaum, P., (2005), Ma cos'è l'arte moderna e contemporanea? In Di Martino, E., (A cura di), *Arte Contemporanea. Conservazione e restauro*, Interventi del Convegno Internazionale *Conservazione e Restauro dell'Arte contemporanea* (Venezia, ogni fine settimana dal 5 ottobre al 30 novembre 1996) (pp. 113). Torino: Umberto Allemandi & C per Fondazione Venezia.
- Scicolone, G., (2022). *Il restauro dei dipinti contemporanei*. Firenze: Marconi Editore.
- Serafini, G., (1988). Burri, un atto di fede a Città di Castello. *Arte. Mensile di Arte, Cultura e Informazione*. Numero 189, ottobre, pp. 93 e pp. 170. Milano: Mondadori.

- Steingraber, E., Sarteanesi, N., (1980). *Alberto Burri, Il Viaggio*, Catalogo della mostra (Monaco, Staatsgalerie Moderner Kunst, 13 marzo – 20 aprile 1980). Milano: Electa.
- Testa, G., Bozzi, C., (2009). Tutto Nero, 1956. Analisi sui campioni di fibre tessili. In Basile G., (A cura di), *La Collezione Burri a Città di Castello. Dalla conoscenza alla prevenzione*. (pp. 129-133). Pistoia: Gli Ori Redazione.
- Valentini, F., (2009). Note sulle vicende conservative della Collezione Burri. In Basile, G., (A cura di), *La Collezione Burri a Città di Castello. Dalla conoscenza alla prevenzione*. (pp. 29-31). Pistoia: Gli Ori Redazione.
- Zanardi, B., (2000). *Intorno il restauro. Scritti di Giovanni Urbani*, Milano: Skira Editore.
- Zanetti, P.S.S., (1998). *Arte Astratta e Informale in Italia (1946-1963)*. Bologna: CLUEB.
- Zorzi, S., (1995). *Parola di Burri. I pensieri di una vita*. Torino: Allemandi Editore.

**Schede relative agli interventi di restauro sulle opere di Alberto Burri consultate presso l'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma (GNAM):**

- Opera *Catrame* (1950): Scheda di restauro n. 481, inventario n. 9050, conservata presso l'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM), Roma.
- Opera *Gobbo* (1950): Scheda di restauro n. 455a, inventario 9051, conservata presso l'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, (GNAM), Roma.
- Opera *Grande Sacco* (1952): Scheda di restauro n. 639, inventario 5382, conservata presso l'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, (GNAM), Roma.
- Opera *Nero Bianco Nero* (1955): Scheda di restauro n. 23, inventario 9052, conservata presso l'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, (GNAM), Roma.

- Opera *Grande Legno G59* (1959): Scheda di restauro n. 50, inventario 5257, conservata presso l'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, (GNAM), Roma.
- Opera *Ferro* (1960): Scheda di restauro n. 1171, inventario 13046, conservata presso l'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, (GNAM), Roma.
- Opera *Ferro SP* (1961): Scheda di restauro n. 49, inventario 9053, conservata presso l'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, (GNAM), Roma.
- Opera *Nero* (1961): Scheda di restauro n. 52, inventario 9054, conservata presso l'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM), Roma.
- Opera *Grande rosso P.N. 18* (1964): Scheda di restauro n. 51, inventario 9056, conservata presso l'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM), Roma.
- Opera *Grande Bianco Bis* (1968): Scheda di restauro n. 664, inventario 9057, conservata presso l'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM), Roma.
- Opera *Cretto G1* (1975): Scheda di restauro n. 663, inventario 9058, conservata nell'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, (GNAM), Roma.
- Opera *Nero Cretto G5* (1975): Scheda di restauro n. 663, inventario 9059, conservata nell'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, (GNAM), Roma.
- Opera *Cellotex A5* (1980): Scheda di restauro n. 1418, inventario 9060, conservata presso l'Archivio del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM), Roma.

## Sitografia

- ALBERTO BURRI: I sacchi e la verità della materia, RAI TECHE, dal filmato *A tu per Tu con l'opera d'arte* di Franco Simongini – Cesare Brandi commenta i Sacchi di Burri, regia di Sergio Miniussi. <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2019/06/Alberto-Burri-a44c0cca-979e-4044-a3b8-40a6a63ffa52.html> (Consultato in data 1 luglio 2023.)
- Per la relazione dell'intervento di restauro: De Cesare, G., Iazurlo, P., (2018), "Le finte sculture di Pino Pascali. Questioni di tecnica e di conservazione" in *Lo Stato dell'Arte*, XVI Congresso Nazionale IGIIC, Trento, 25-27 Ottobre 2018 si veda il seguente link: <http://icr.beniculturali.it/pagina.cfm?usz=1&uid=134&idpub=139> (Consultato in data Mercoledì 30 agosto 2023.)
- Per leggere l'intervista completa al restauratore americano Corey d'Augustine, pubblicata su *Art Journal* si veda il seguente link: <https://medium.com/katya-s-art-journal/evolution-of-techniques-and-cultural-approaches-to-restoration-8ad97bbfd62> (Consultato in data 5 novembre 2023.)
- Per la scheda tecnica su BEVA 371, si veda il seguente link: [https://www.antichitabelsito.it/schede/beva\\_adesivo\\_375.pdf](https://www.antichitabelsito.it/schede/beva_adesivo_375.pdf). (Consultato in data 14 dicembre 2023.)
- Per l'intervista al Presidente della Fondazione Burri, Bruno Corà si veda il seguente link: <https://www.raisplay.it/video/2023/01/Fondazione-Palazzo-Albizzini-Collezione-Burri-025af155-87b1-4e7c-8b2a-0c44e232f99a.html> (Consultato in data 9 gennaio 2024.)
- Per informazioni riguardanti la reazione di Maurizio Calvesi durante la visita agli Ex – Seccatoi del Tabacco, si veda il seguente link: [https://www.fondazioneburri.org/images/alberto\\_burri/ita/calvesi.pdf](https://www.fondazioneburri.org/images/alberto_burri/ita/calvesi.pdf) p. 3 (Consultato in data 15 gennaio 2024.)
- Per informazioni riguardanti l'inaugurazione della sezione Documenta all'interno degli Ex Seccatoi del Tabacco, si veda il seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=AID8NbHgKzE> (Consultato in data 15 gennaio 2024.)

## Ringraziamenti

I miei più sentiti ringraziamenti vanno alle professoresse Stefania Portinari e Stefania Ventra per aver scelto di sostenermi in questo progetto di ricerca. Entrambe mi hanno accompagnata con estrema dedizione, supporto e costante disponibilità, in tutte le fasi che hanno portato alla stesura di questa tesi. A loro devo la mia profonda riconoscenza, stima e gratitudine.

Ringrazio la storica dell'arte e restauratrice Valeria De Angelis per aver curato e organizzato il laboratorio tattile *Vietato non toccare* sulle opere di Alberto Burri presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma. L'esperienza è stata estremamente utile ai fini della ricerca per comprendere a fondo le tecniche esecutive dell'artista.

Ringrazio la restauratrice Silvia Puteo per avermi permesso di consultare le schede degli interventi di restauro eseguiti sulle opere di Burri, conservate presso l'Archivio del Laboratorio del Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Ringrazio Paolo Imperatori, assistente presso la Biblioteca dell'Accademica Americana di Roma nonché amico storico di famiglia. Attraverso la sua gentile collaborazione, ho avuto modo di studiare testi, monografie e pubblicazioni importanti a sostegno della ricerca.

Alla mia famiglia vanno i ringraziamenti più profondi. Ai miei genitori, Gianni e Ondine, e alla luce che ogni giorno portano nella mia vita. Con il loro amore incondizionato, mi hanno sostenuta in questo cammino di grande crescita, maturazione e consapevolezza. Con cura e profonda sensibilità, hanno ascoltato le mie riflessioni e i miei pensieri, rassicurandomi e credendo nelle mie potenzialità. Anche a distanza, sono rimasti la mia casa, la fonte di calore e di affetto umano. Li ringrazio per avermi permesso di perseguire i miei studi e gioire con me nelle scoperte e avventure di questo percorso.

A mio fratello Adriano, la mia estremità uguale e opposta. Lo ringrazio per la leggerezza e per la spensieratezza che ogni giorno, da vicino e da lontano, mi fa respirare. Per il suo modo di comprendere senza aver bisogno di parole. Per avermi accolta nel suo profondo abbraccio che è un porto sicuro e sorgente di amore puro. Con lui non ho mai vacillato. Ovunque siamo nel mondo, i nostri cuori battono all'unisono. La nostra sintonia non conosce confini. Lui è sempre con me e io con lui.

Alle incredibili persone che ho avuto la fortuna di conoscere in questa città sospesa sull'acqua.

A Lorena e Sofia che hanno condiviso con me pomeriggi di studio, conversazioni e riflessioni sul futuro. Le loro risate hanno riscaldato i pomeriggi freddi e umidi di Venezia. Le ringrazio perché hanno aggiunto un valore immenso ad ogni momento vissuto qui.

A Fatima, un'anima rara, preziosa, pura. Conoscerla è stata un dono speciale. La sua sensibilità e immensa gratitudine per la vita sono stati come un faro nella notte, una luce che ha rischiarato il

mio cammino. Grazie a lei ho imparato l'arte di rallentare, di camminare piano per apprezzare la vita nei minimi dettagli.

A Virginia, un'amica speciale con la quale ho scoperto di condividere molto. Insieme abbiamo condiviso le difficoltà di vivere lontano dalla nostra stessa città natia e tutte le emozioni che questo comporta. Condividere questa esperienza ci ha permesso di creare un legame saldo e duraturo.

A Martina e l'energia positiva che mi ha trasmesso ogni giorno senza mai dubitare di me e delle mie potenzialità. La ringrazio per la sua infinita dolcezza, le parole e i gesti con i quali non mi ha mai fatto sentire sola. Tra gli amici che mi hanno sostenuta a Roma, dedico un ringraziamento speciale ad Alessandro, a cui sono profondamente legata da una solida e duratura amicizia. Mi ha ascoltata, capita e con estrema sensibilità, ha fatto in modo di essere sempre presente al mio fianco. Nei miei momenti di sconforto, la sua razionalità e determinazione sono state fonti di motivazione e ispirazione. Sono grata per ogni suo gesto, parola e incoraggiamento. Ringrazio Andrea, Alessandra e Penelope che, attraverso il loro costante supporto e motivazione, hanno creduto in me e mi hanno spronata a dare il massimo.