

NOVECENTO

Il secolo si apre all'insegna di profondi cambiamenti: minacciose tendenze imperialiste si affermano sempre di più e il sentimento nazionale degenera in politica di potenza e di sopraffazione, alimentando nazionalismi bellicosi. Così si annunzia la I° guerra mondiale.

I valori (di libertà, indipendenza nazionale, diritti naturali) per cui si era lottato nell'800 entrano in crisi a causa dell'interesse crescente per la vita economica che va verso forme monopolistiche e per l'avvento nella lotta politica delle grandi masse organizzate.

Tra le due guerre

Le condizioni imposte ai paesi vinti, la dissoluzione dell'impero austriaco e l'instabilità politica dei paesi dell'area balcanica preparano il terreno per lo scoppio della II° guerra mondiale. Il tentativo di Hitler di unificare l'Europa in nome dell'autoritarismo, della violenza e della superiorità della razza tedesca, fallisce miseramente, indebolendo economicamente l'Europa e facendole perdere il ruolo di supremazia nel mondo.

Anna Mazzonello

PICASSO

Nasce a Malaga il 25 ottobre 1881 da don José Ruiz Blasco, insegnante di disegno, e Maria Picasso y Lopez. A dieci anni Pablo segue i genitori in Galizia, dove il padre presta servizio presso la Scuola d'arte e mestieri, e sin da bambino comincia a esercitarsi nel disegno. Nel 1895 don José ricopre l'incarico di professore a Barcellona, dove Pablo viene ammesso, in forte anticipo sull'età, alle classi superiori di disegno dal vero e di pittura della Scuola di belle arti. Il dipinto *Scienza e carità* appartiene al debutto accademico dell'artista ed è accolto positivamente all'Esposizione nazionale di belle arti di Madrid, dove poco dopo è ammesso alla Real Academia de San Fernando.

Nel 1898 trascorre un lungo periodo a Horta de Ebro e, rientrato a Barcellona, è tra i frequentatori del cabaret *Els Quatre Gats*, fulcro dell'ambiente artistico-letterario d'avanguardia. Qui inaugura una personale di grafica e pittura, recensita positivamente sul giornale "Vanguardia". Nel 1900 compie il primo viaggio a Parigi, che sarà seguito da altri tre soggiorni, l'ultimo dei quali, nel 1904, sancisce il suo definitivo trasferimento. Nel 1901 ha inizio, con dipinti come i ritratti di Jaime Sabartés e di Mateu Fernandez de Soto, il "periodo blu". Nel 1902 partecipa a una collettiva presso la galleria parigina di Berthe Weill; decide di ritornare per alcuni mesi a Barcellona, a causa delle ristrettezze economiche che lo affliggono. Nel 1904 è di nuovo a Parigi, dove va ad abitare nel famoso *Bateau Lavoir* a Montmartre; in questo periodo conosce Fernande Olivier, con la quale ha una relazione che durerà alcuni anni. Nel 1905, con il dipinto *L'attore*, ha inizio il "periodo rosa".

In questo stesso anno frequenta Guillaume Apollinaire e i fratelli Stein e fa la conoscenza di Matisse. Il 1907 è un anno cruciale: conosce Derain e Georges Braque, si

accosta all'arte negra e all'opera di Cézanne, lavora al capolavoro Les demoiselles d'Avignon. L'anno successivo stringe amicizia con Braque, il quale aveva, nel frattempo, sperimentato la pittura "a cubi"; la frequentazione tra i due si fa intensa, sino a culminare in soggiorni comuni di lavoro nei Pirenei. Nel 1912 realizza il primo papier collé, Natura morta con sedia impagliata, in cui un inserto di carta da parati "rompe" l'unità della pittura. Si lega nel frattempo a Marcelle Humbert (Eva), che morirà pochi anni dopo. Nel periodo della prima guerra mondiale, Picasso viaggia con la compagnia teatrale di Diaghilev, collaborando per le scene degli spettacoli.

All'interno del corpo di ballo incontra la ballerina russa Olga Koklova, che sposa nel 1918, e con la quale avrà il figlio Paulo. Nel 1920 i suoi dipinti aprono il cosiddetto "periodo classico", sino alla sperimentazione surrealista del 1925. Nel 1927 conosce la sua nuova compagna, Marie Thérèse Walter, che gli darà nel 1935 una figlia, Maya. Un'altra donna molto importante in questo periodo è Dora Maar, conosciuta nel 1936, modello preferito di splendidi ritratti quali Donna piangente (1937) e Ritratto di Dora in giardino (1938). Negli anni Trenta riceve l'incarico di direttore del museo del Prado, e nel 1937, avviene la distruzione della città di Guernica, tema del dipinto che costituisce una pietra miliare nell'opera di Picasso.

Nell'ottobre del 1944 aderisce al Partito comunista francese. Dalla nuova compagna Françoise Gilot ha due figli, Claude e Paloma. Nel 1954 incontra Jacqueline Roque, che sposerà nel 1961. Muore l'8 aprile del 1973.

GUERNICA

1937

olio su tela ; 349,3 x 776,6

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Si tratta della celebre tela divenuta il simbolo moderno delle coscienze libere contro i regimi totalitari. Commissionata dal governo della Spagna repubblicana per il padiglione iberico dell'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937, l'opera vuole celebrare il drammatico bombardamento della città basca di Guernica a opera dell'aviazione nazista, in cui rimase vittima gran parte della popolazione civile. Per questa grande composizione, distribuita come un fregio classico con scene di battaglie, Picasso ha optato per il contrasto di bianco e nero, con modulazioni di grigio, ispirandosi verosimilmente ai giornali che avevano pubblicato numerose fotografie del vile attacco. Tuttavia Picasso evita ogni realismo e ritaglia immagini simboliche di una vera "strage degli innocenti", cui si aggiungono anche gli animali, in modo da rendere nel modo più immediato il senso di questo affronto alla vita.

UMBERTO BOCCIONI

Boccioni nasce a Reggio Calabria il 19 ottobre 1882, da genitori romagnoli. A causa del lavoro del padre, impiegato di Prefettura, la famiglia cambia spesso città: da Forlì a Genova a Padova, dove Umberto nel 1888 svolge i primi studi. Nel 1897 è a Catania, dove è iscritto a un istituto tecnico. Al termine degli studi decide di trasferirsi a Roma. Qui incontra Severini e insieme a lui frequenta lo studio di Giacomo Balla. Dal 1903

Boccioni e Severini espongono alle mostre annuali della Società degli amatori e cultori d'arte, a Roma; nell'edizione del 1905 le loro opere vengono respinte, cosicché insieme ad altri giovani pittori organizzano una "mostra di rifiutati" al Teatro nazionale di Roma.

Nell'aprile del 1906 Boccioni giunge a Parigi per la prima volta, ma ben presto parte per la Russia, dove trascorre la seconda parte dell'anno. Dall'aprile all'agosto del 1907 risulta iscritto all'Accademia di belle arti di Venezia. Alla fine dello stesso anno è a Milano con la madre, dove si stabilisce definitivamente. Qui incontra Gaetano Previati, che influenza notevolmente la sua pittura, e nel 1910 conosce e frequenta Filippo Tommaso Marinetti. Boccioni è molto interessato al progetto marinettiano: così l'11 febbraio 1910 sottoscrive con Balla, Carrà, Russolo e Severini il Manifesto dei pittori futuristi. A questo fanno seguito altri testi programmatici del movimento, come il Manifesto tecnico della pittura futurista e il Manifesto tecnico della scultura futurista. Nel luglio del 1910 viene organizzata una sua mostra personale alla Ca' Pesaro a Venezia, presentata da Marinetti.

L'anno seguente partecipa all'Esposizione di arte libera a Milano: il suo quadro *La risata* viene sfregiato da ignoti. Nell'autunno è nuovamente a Parigi con Carrà. Nel 1912 presenta un gruppo di opere alla galleria Berheim-Jeune di Parigi, per la prima esposizione futurista. A marzo è a Londra, dove la mostra futurista si è trasferita; in seguito si sposta a Berlino e Bruxelles. Studia il cubismo e si interessa alla scultura di Archipenko e Brancusi. Nel 1913 collabora alla rivista "Lacerba" con saggi e articoli, e partecipa, tra l'altro, a una mostra organizzata dalla galleria "Der Sturm" di Berlino. Partecipa, da promotore, a manifestazioni interventiste a Milano e viene arrestato. Firma con Carrà, Marinetti, Russolo e Piatti il manifesto *Sintesi futurista della guerra* (1914) e *Orgoglio italiano* (1915). Si arruola come volontario nel corpo dei ciclisti; alla fine del 1915 è il licenziato a Milano, dove riprende l'attività artistica e di pubblicitista. Nel 1916 pubblica il manifesto dei pittori meridionali.

A luglio viene richiamato alle armi e assegnato al reggimento di artiglieri di Verona, dove muore il 17 agosto in seguito a una caduta da cavallo.

DINAMISMO DI UN CORPO UMANO

1913

olio su tela; 81 x 65,5

Milano, Civico museo d'arte contemporanea

Nei dipinti e nelle sculture realizzate a partire dal 1912, il concetto di simultaneità si manifesta in una visione della materia che non è inanimata, ma percorsa da energie. Come ha osservato Calvesi già nel 1958, Boccioni attua "il concetto della continuità dinamica come forma unica", e "scomponi i corpi e gli oggetti nello spazio, toccando il suo più spinto limite d'astrazione. E' la conclusione della sua esperienza futurista, e qualitativamente rappresenta il suo momento più eletto, di più controllata coscienza formale". Qui lo spazio è definito dal corpo descritto nel suo sviluppo dinamico, e anche il tratto pittorico, con una ripresa della tecnica divisionista, contribuisce a restituire la concezione che fa della figura e dell'ambiente un'unica struttura, percorsa da uno stesso movimento.

ANDREW WARHOLA
(ANDY WORHOL)

Andrew Warhola

(questo il suo vero nome) nacque nel 1928 a Pittsburgh, in Pennsylvania, da genitori cecoslovacchi immigrati. Dopo aver conseguito il diploma, nel 1949, presso il Carnegie Institute of Technology di Pittsburgh, lavorò per tutti gli anni Cinquanta come grafico pubblicitario a New York, iniziando un'intensa attività di collaborazione con riviste come il "New Yorker" e "Harper's Bazaar", e con agenzie pubblicitarie per calzature e accessori d'abbigliamento femminile. Nel 1952 ebbe luogo la sua prima personale alla Hugo Gallery di New York, con quindici disegni ispirati ai racconti di Truman Capote. In questi anni, inoltre, disegnerà scenografie teatrali e illustrerà libri di importanti scrittori e poeti.

Nel 1957 verrà fondata dall'artista la "Andy Warhol Enterprises", un'azienda per la commercializzazione delle sue opere, già basate sulla ripetizione e sulla uniformità seriale di immagini, già ampiamente diffuse dai mass-media, riproducenti oggetti di consumo industriale. I primi anni Sessanta saranno fondamentali per la codificazione della sua produzione artistica, che accusava ed esaltava, al tempo stesso, la società massificante, di cui egli stesso si proponeva come integrato e consumatore, fino a divenire un'autentica star. Tra il 1960 e il 1961 conobbe il pittore Frank Stella e scoprì i dipinti di Lichtenstein ispirati ai fumetti, presso la galleria Leo Castelli, che contribuì moltissimo alla diffusione della Pop Art americana. Nel 1962 un incidente aereo, in cui morirono centoventinove persone, ispirò il soggetto della prima serie di opere di Warhol intitolata Death and Disaster.

Iniziò, contemporaneamente, anche la serie delle scatolette di zuppa Campbell, delle bottigliette di Coca Cola, e quella dei ritratti di Marilyn Monroe, di Elvis Presley e di altri personaggi dello spettacolo e della politica. La tecnica usata da Warhol fu quella del riporto fotografico, con i violenti colori industriali della stampa in offset, che dissacrava il concetto di unicità dell'opera d'arte, creando un procedimento artistico meccanico. Egli, inoltre, sarà autore di film e cortometraggi sulla stessa tematica, che realizzerà insieme ai collaboratori del suo studio, la famosa "Factory", dove si svolgevano le attività artistiche e mondane del gruppo della Pop Art. Fu proprio in quella sede, a Manhattan, che il 3 giugno del 1968 Valerie Solanis, un'attivista del femminismo, sparò ad Andy Warhol, ferendolo gravemente.

Certo il "fenomeno Warhol" fu molto discusso e criticato per la sua eccentricità e per l'immagine trionfale del consumismo americano che diffondeva, proprio negli anni in cui si cercava di lottare contro di esso. La produzione di Warhol ebbe, nonostante ciò, un grande successo di mercato che portò l'artista a esporre in tutto il mondo: alla Documenta 4 di Kassel, a Montreal, Osaka, Pasadena, Chicago, Londra, Parigi e New York. I suoi happening multimediali, le sue produzioni di video e progetti televisivi, i suoi ritratti di divi di Hollywood e le sue pubblicazioni continuarono per tutti gli anni Settanta e Ottanta, fino a quando, dopo aver realizzato Last Supper, ispirato all'Ultima cena di Leonardo, che fu esposto a Milano, Warhol morì nel 1987 in un ospedale di New York, in seguito a un'operazione chirurgica alla cistifellea. Verrà sepolto a Pittsburgh, dove nel 1990 nasce l'Andy Warhol Museum.

MARYLIN MONROE (TWENTY TIMES)

1962

polimero sintetico, serigrafia su tela; 190 x 110

Collezione privata

leggendaria Marilyn Monroe a modello della propria arte, riproducendo decine di immagini fotografiche di colei che già godeva di una fama postuma di gran lunga superiore al livello di popolarità raggiunto in vita. Già nel 1962, anno della tragica morte di Marilyn, Warhol intuì abilmente che la sua immagine sarebbe presto divenuta un oggetto di culto, e contribuì a suggellare il suo mito creando dei ritratti che divennero delle maschere-icone, simbolo di un'epoca, dietro cui si celavano desideri e timori della coscienza collettiva americana. Qui siamo, dunque, a una delle prime prove del popolare ritratto fotografico della diva di Hollywood, contraddistinto dalla ripetitività ossessiva, evocata anche nel titolo, che accentua l'aspetto consumistico dell'immagine che perde così unicità e vitalità. Ma le dichiarazioni di Warhol sono, come al solito, spiazzanti: «Per me la Monroe non è altro che una persona fra tante altre. E riguardo alla questione se dipingere l'attrice in toni di colore così vivaci rappresenti un atto simbolico, posso soltanto rispondere che a me interessava la sua bellezza: e la Monroe è bella. Per un bel soggetto ci vogliono infine bei colori. Questo è tutto. La storia si comporta più o meno allo stesso modo».

GREEN COCA COLA BOTTLES

1962

olio su tela; 209,6 x 144,8

New York, Whitney Museum of American Art

La Coca Cola, celebre bevanda "made in USA", rappresenta, nelle immagini di Warhol, il concetto stesso di uniformità e di livellamento sociale avviato dal modello culturale statunitense, visto dall'artista in senso positivo e trionfante. Così aveva dichiarato, infatti, a proposito del ruolo simbolico e democratico della Coca Cola: "La bellezza di questo paese consiste nel fatto che l'America ha creato una tradizione per cui i consumatori ricchi comprano in sostanza le stesse cose dei poveri. Sediamo davanti al televisore e beviamo la Coca Cola, sapendo che il presidente beve Coca Cola, Liz Taylor beve Coca Cola: perciò pensiamo che anche noi possiamo bere Coca Cola". Il mito di questa bevanda che ha livellato la società americana e americanizzato il mondo, viene celebrato da Warhol fin dagli esordi della sua sperimentazione artistica e tecnica, quando nel 1962 eseguirà quest'opera con pennelli e colori direttamente sulla tela. Nonostante l'aspetto "manuale", egli non rinuncia al carattere ripetitivo e seriale dell'immagine, allineata ordinatamente a formare un pannello bidimensionale, che ricorda la cartellonistica pubblicitaria o addirittura la disposizione razionale del supermercato. Nel 1962 per Warhol erano naturalmente ancora recenti le esperienze grafiche fatte nel settore pubblicitario, dove veniva richiesta una certa abilità disegnativa e una certa dose di invenzione e gusto individuale. Presto, però, prevarrà in lui lo specifico spirito pop, che lo porterà a rifare ciò che era già stato fatto, ossia a utilizzare fotografie già note - perché inserite nei circuiti industriali e nel

bombardamento iconico dei mass media - per dare loro una nuova visibilità e valore simbolico

ALBERTO BURRI

Scoprire e sfruttare materiali nuovi è una rara qualità. Picasso, che la possedeva in abbondanza, è passato dalla pittura alla scultura, dalla scultura all'incisione, ma non gli è bastato. Allora ha inventato tutto un nuovo tipo di arte, il collage: un esercizio di sensibilità su materiali bell'e pronti, frammenti di carta, tela cerata, stracci. Kurt Schwitters è stato un altro pioniere nella stessa estensione delle frontiere della sensibilità. Burri è andato ancora più avanti in un territorio sconosciuto. H. Read, Alberto Burri, 1960

Alberto Burri nasce a Città di Castello (Perugia) il 12 marzo 1915. Nel 1940 si laurea in medicina. Come ufficiale medico è fatto prigioniero dagli alleati in Tunisia nel 1943 e viene inviato nel campo di Hereford, Texas. Qui comincia a dipingere. Rientrato in Italia nel 1946, decide di abbandonare la medicina per la pittura. In quello stesso anno si stabilisce a Roma. Fra il 1947 e il 1948 espone in alcune gallerie della capitale. Nel 1951 fonda insieme con Capogrossi, Colla e Ballocco il gruppo Origine e si propone il superamento dell'accademismo astratto. Dal 1950 i soggetti preferiti dell'artista diventano i Sacchi, esposti nelle mostre personali che, dopo Roma, si tengono anche in varie città europee e americane. Dopo il 1957 Burri presenta i Legni, le Combustioni, i Ferri nelle mostre che si tengono in alcune città statunitensi.

Fra gli anni Sessanta e i primi Settanta vengono organizzate alcune importanti mostre retrospettive a L'Aquila (1962), Darmstadt, Rotterdam (entrambi nel 1967), Torino (1971) e Parigi (1972). Nel 1962 l'artista espone le prime Plastiche alla Galleria Malbourough di Roma. Agli inizi degli anni Settanta si registra una progressiva rarefazione dei mezzi tecnici e formali verso soluzioni monumentali, dai Cretti (terre e vinavil) ai Cellotex (compressi per uso industriale); si impegna inoltre nell'attività grafica: Poems di Minsa Craig (1970), Saffo di Emilio Villa (1973). Per il teatro, una delle sue grandi passioni, realizza le scenografie per Spiritualis (La Scala di Milano, 1963), per November Steps (Opera di Roma, 1972) e Tristano e Isotta (Regio di Torino, 1975). Nuove retrospettive vengono organizzate ad Assisi (1975), Roma (1976), Lisbona, Madrid, Los Angeles, Milwaukee, New York (1977) e Napoli (1978). In anni recenti Burri esegue organismi ciclici, a struttura polifonica. Il primo è Il viaggio, presentato a Città di Castello nel 1979 e passato poi a Monaco di Baviera; Orti a Firenze nel 1980, Sestante a Venezia (1983) e Annottarsi (1985 e 1988).

Nel 1981 a Città di Castello s'inaugura una raccolta permanente delle sue opere a palazzo Albizzini. Nel 1984, a palazzo Citterio a Milano viene organizzata una grande retrospettiva con oltre 160 pezzi. Negli anni Ottanta Burri continua a esporre le sue opere a New York, Parigi, Nizza e Roma. Dopo l'acquisizione da parte delle Fondazione palazzo Albizzini degli ex seccatoi del tabacco a Città di Castello, nel 1990 si apre il complesso museale interamente dedicato all'artista. L'anno seguente vengono organizzate due altre importanti retrospettive, a palazzo Pepoli a Bologna e al Castello di Rivoli. Nel 1993, presso gli ex seccatoi del tabacco, viene aperto al pubblico un nuovo ciclo, dal titolo Il Nero e l'Oro. Nello stesso anno viene realizzata per Faenza un'opera in ceramica che porta lo stesso titolo, dono dell'artista alla città.

Nel dicembre 1994 viene celebrata la donazione Burri agli Uffizi, che comprende oltre al quadro Bianco e Nero tre serie di opere grafiche. Alberto Burri muore a Nizza il 13 febbraio 1995.

IL CRETTO DI GIBELLINA

E' stata scelta quest'opera perché ritenuta particolarmente significativa nella civiltà artistica contemporanea ed in modo particolare perché insiste sul territorio siciliano e legata alla nostra storia più recente: l'evento del terremoto nella Valle del Belice. I prerequisiti necessari all'approccio con quest'opera, che non è solo pittorica, ma architettonica, urbanistica, scultorea, consistono nella conoscenza dei procedimenti operativi dell'arte contemporanea.

Nell'arte contemporanea avviene infatti un superamento dei procedimenti operativi tradizionali legato anche all'uso dei materiali. Dal Cubismo in poi non c'è più l'uso, in pittura, del pennello e del colore come elementi principali. Le opere prodotte sono sempre più opere complesse, e spesso non si può parlare di un'opera specificatamente scultorea o pittorica: le installazioni ad esempio, sono manufatti che impegnano tecniche e materiali diversi con risultati diversi, che contengono insieme più tipologie.

Gli obiettivi che ci prefiggiamo nel trattare il "Cretto di Gibellina" consistono nella descrizione dei suoi aspetti visivo-strutturali (i materiali e l'aspetto costruttivo dell'opera); la conoscenza delle vicende che precedono ed accompagnano l'opera, le notizie sull'autore, sulla committenza, la destinazione e la funzione dell'opera. Oltre questi si associano degli obiettivi di espansione, poiché quest'opera offre lo spunto per una trattazione dell'Informale e delle relazioni che lo collegano al percorso delle avanguardie artistiche dal Cubismo in poi. Inoltre trattandosi di un'opera ambientata nel paesaggio, scatta l'esigenza di definire i rapporti tra l'opera in oggetto e la Land-art, cioè quel tipo di arte che ha come finalità quella di realizzare opere nel territorio. Si cercherà inoltre di stabilire un rapporto tra l'opera in oggetto ed un'opera del passato rispetto alla quale affrontare un discorso di confronto tra culture ed epoche diverse. Nel caso in esame vedremo il parallelismo con la necropoli etrusca.

Partiamo dall'analisi percettiva dell'opera.

Si tratta di un'opera di grandi dimensioni che abbraccia un perimetro di forma quadrata rispetto alle colline circostanti, per scendere poi fino a valle ed alle macerie (una parte della vecchia Gibellina).

Si nota un'enorme massa bianca che segue il declivio naturale della collina (luogo in cui sorgeva il vecchio paese), attraversato da crepe interne. Le due parti di cui l'opera è composta, le macerie ed il cretto, quasi si confrontano, e spicca il bianco del cretto rispetto ai colori del paesaggio circostante.

All'interno del retto sono presenti delle crepature, delle fenditure che creano visivamente una frattura della superficie. Tali crepe hanno un'altezza di mt. 1,50 circa ed una larghezza di circa 3,00 metri che si mantiene uniforme. Tali crepature costituiscono dei percorsi interni all'opera.

Vediamo il significato del termine "cretto": il cretto è una crepatura, e si inquadra in un discorso artistico che Burri esplica tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70. Quest'opera si distingue dagli altri cretti che lui ha realizzato e non può essere compresa senza conoscerne l'evento scatenante: il terremoto. Nel Gennaio 1968 la Valle del Belice viene distrutta da un evento sismico di grossa portata, che la rade al suolo. Si

pone dunque il problema della ricostruzione, e tutti i paesi limitrofi optano per la ricostruzione sullo stesso sito precedentemente occupato, ad eccezione di Gibellina. Tramite un referendum gli abitanti del vecchio paese decidono di ricostruire a circa 18 km di distanza dal sito originario, in un luogo pianeggiante, vicino alla ferrovia. Il sindaco di Gibellina, collezionista d'arte, intraprende una serie di mediazioni con diversi artisti contemporanei e stimola anche in tale senso l'intervento pubblico. Per la ricostruzione viene fatta una scelta urbanisticamente diversa dalle solite, ispirata alle città-giardino, in modo da tenere presente le caratteristiche del paese agricolo, ma con un impianto totalmente nuovo e con la presenza, all'interno del tessuto urbano, di centinaia di opere d'arte: la "Stella" di Consagra, ad esempio, diventa il simbolo di Gibellina e ne rappresenta la rinascita. Vengono interpellati anche altri artisti, quali Accardi, Schifano, Angeli, Baroni, Venezia, i quali oltre a creare opere d'arte destinate all'arredo del paese, hanno attrezzato un museo d'arte contemporanea, facendo diventare Gibellina la città con la più alta densità di opere d'arte al mondo.

A questo punto si pone il problema della vecchia Gibellina, o meglio delle macerie che ne rimangono: qui interviene Burri con il tipo di attività artistica che lo caratterizza in questi anni: il cretto.

Burri prende una porzione del paese, ammassa le macerie con le ruspe, lasciando in vista il reticolo originario delle strade, e stende un "lenzuolo bianco" di cemento sulle macerie, cristallizzando in tal modo quella realtà.

Il criterio progettuale è il seguente: mantenere il percorso della viabilità, ammassare i cumuli di macerie, donare una certa uniformità al cretto nei confronti delle colline circostanti, mantenere costante l'altezza delle crepe a mt. 1,50. Tale aspetto progettuale va sottolineato perché, quando si parla di informale, si parla di casualità: l'operazione informale è proprio caratterizzata dalla casualità, che esclude appunto la fase progettuale, ritenuta troppo razionale, anche se qualsiasi operazione di intervento sulla materia contiene in sé se non proprio una progettualità, quanto meno un'intenzionalità. Nel caso in esame la progettualità deriva dall'intenzionalità legata alla fruizione fisica da realizzare all'interno dell'opera.

Nello stesso periodo Burri lavora ad una serie di "cretti", delle superfici di materiale compatto in cui lui realizza delle creature: egli segue la vicenda della materia partendo da questi elementi di segno, le crepe, che la scavano mettendone in evidenza la consistenza e la vicenda vissuta. Tale produzione artistica è uno sviluppo delle precedenti, a partire dai "sacchi", seguiti dalle "combustioni".

Vediamo adesso le vicende vissute da Burri. Egli è un medico che durante la seconda guerra mondiale viene fatto prigioniero in Texas. Proprio in questo periodo nasce in lui l'esigenza di esprimersi attraverso l'arte. Le sue prime esperienze sono figurative e di scarsa intensità artistica. Poi finalmente comincia il periodo dei "sacchi", una materia all'interno della quale ritrovare la vicenda dell'esistenza. La materia scelta è una materia vissuta, si tratta di vecchi sacchi che hanno alle spalle una storia esistenziale che testimonia un vissuto. Il suo intervento su di essi non ha lo scopo di dare alla materia un determinato risultato formale: il sacco non è un supporto, è il protagonista.

Ma cosa fa Burri a Gibellina? Interviene sulla materia, in questo caso la materia è il paese distrutto, che ha subito questa tragedia, quindi si tratta di una materia esistenzialmente vissuta; l'artista interviene non per modificarne la forma, che anzi viene ripresa ricollocandola nel tracciato viario originale, cristallizzando, bloccando con questa stesura di cemento bianco la realtà esistente, fissando l'elemento della materia tramite questo lenzuolo bianco che copre la salma.

La chiave per comprendere quest'opera è quella di vivere l'opera, percorrerla al suo interno, e non semplicemente guardarla. Infatti le fenditure presenti hanno proprio questa funzione: permettono di percorrere l'opera al suo interno. Non a caso l'altezza, stabilito come già detto in mt. 1,50, è tale da permettere una visuale della continuità del paese da un lato, e la discontinuità delle strade che lo percorrono dall'altro.

C'è poi un contrasto non solo cromatico (il bianco del cretto rispetto al bruno del paesaggio), ma anche sonoro tra la quiete del paesaggio ed il rumore sordo dei passi che percorrono le fenditure. Da questo ripercorrere le stradine del paese si ricava il senso della tragedia: tutta la progettazione dell'opera è finalizzata infatti ad evidenziare questo senso di tragedia.

Questa caratteristica, legata ad una fruizione dell'opera d'arte non soltanto visiva, ma emotiva e quasi fisica, la ritroviamo in tutta l'arte contemporanea, a partire già dal Cubismo. E' avvenuto infatti il superamento dell'arte come rappresentazione per lasciare il posto ad un'arte che deve essere agita, che deve stimolare il senso estetico non senso tradizionale del termine, ma come stimolo e come problema. Pensiamo alle "Damoiselles d'Avignon" di Picasso: è un'opera fatta non per presentare la realtà dal punto di vista visivo, ma per suscitare problematiche relative alla realtà.

Un'altra corrente artistica moderna, il Dadaismo, contiene in sé un aspetto nuovo: vuole contrastare la tendenza alla mercificazione dell'arte che rende l'opera merce di scambio. Per sfuggire a tutto ciò i dadaisti mettono accanto all'opera un biglietto con scritto "se l'avete veramente apprezzata, ecco un'accetta: dimostratelo distruggendola", cioè annullatene la possibilità di valore di scambio, consumatela assorbendone fino in fondo il valore d'uso.

Questo concetto di superamento viene ripreso all'interno dell'operazione informale di Burri e del Cretto di Gibellina, ma anche dalla "land-art", nei termini di un'opera difficilmente consumabile in termini di oggetto, rispetto alla quale solo la fotografia può riuscire a speculare ugualmente, vendendone le immagini.

Quando si parla di "informale" generalmente si intende qualcosa che non ha forma. In effetti l'"informale" è una tendenza, un movimento, che rifiuta la forma come qualcosa di preordinato, di preorganizzato, al quale subordinare la ricerca, indirizzare la materia, il segno. Invece al contrario il percorso vuole partire dalla materia assunta come protagonista di una vicenda relativa alla sua stessa esistenza.

Questo movimento si colloca nel secondo dopoguerra, all'interno di un periodo di crisi, di sfiducia nella razionalità, e propone una propria matrice esistenzialista (l'esistenzialismo è una corrente filosofica del secondo dopoguerra), proprio come risposta alla crisi di valori che ha accompagnato il periodo. La crisi legata alla sfiducia nella razionalità scaturisce dal fatto che la seconda guerra mondiale ha prodotto un massacro di vastissime proporzioni utilizzando la tecnologia più avanzata. Dunque lo sviluppo della tecnologia non corrisponde al bene dell'uomo, ma alla sua distruzione.

L'informale nasce proprio da questo senso di desolazione, e segue le vicende dell'uomo attraverso le vicende della materia. L'opera diventa uno schermo su cui si depositano e si combinano le vicende della materia e le vicende interiori dell'uomo, caricandosi di drammaticità, almeno in campo europeo. Bisogna difatti distinguere la cultura americana da quella europea del II° dopoguerra: anche in America sorgono tendenze artistiche che vanno verso la liberazione della forma, quale l'action-painting, che rappresenta un bisogno interiore di fuggire da un aspetto formale e di dare sfogo all'istintività. Ma se mettiamo a confronto l'opera di un artista dell'informale europeo,

ad esempio Vedova, con l'opera di Pollock, quale rappresentante dell'action-painting, notiamo subito che nell'opera di Pollock è evidente una tumultuosità di gesti che mantiene comunque nel suo insieme un carattere positivo, anche legato al colore: nevrotico sì, ma non tragico, drammatico come è negli europei, per i quali l'informale si accompagna ad un certo pessimismo esistenzialista. Ciò è evidenziato anche dal fatto che gli europei si confrontano con una realtà storica millenaria, molto più forte rispetto a quella americana. Nelle opere di Vedova emergono colori cupi, molto nero, in Pollock il colore è invece vario, a tratti brillante.

Per quanto concerne l'interpretazione dell'opera d'arte moderna, bisogna sottolineare che è opinione diffusa, ma errata, che l'arte antica sia di più facile interpretazione rispetto all'arte moderna. L'arte antica risulta infatti di più facile leggibilità, ma soltanto da un punto di vista iconografico, perchè è sempre concepita in maniera simbolica, allegorica, e richiede, per una esatta interpretazione, una serie di conoscenze che normalmente vanno oltre il sapere comune. L'arte moderna, invece, non è simbolica, ma molto diretta: la materia, il segno non rimandano ad altre fonti, sono semplicemente quello che appaiono, e l'interpretazione, in questo caso, punta più sull'emotività prodotta nel fruitore che sul contenuto iconografico.

Vediamo adesso di stabilire un rapporto tra l'opera in oggetto, il "Cretto di Gibellina", ed un'opera del passato. Il confronto più logico è rispetto alla necropoli etrusca, sia perchè l'artista è di Città di Castello, culla dell'arte etrusca, sia perchè percorrendo le stradine del cretto si coglie il senso della morte, come per i cunicoli della necropoli. Burri, in un certo senso, ha realizzato una sua necropoli moderna, ha sepolto una città morta, ed il percorrerne le strade evoca lo stesso senso di percorrere una necropoli. La differenza sta forse nella reazione emotiva: infatti il percorrere una necropoli etrusca può generare un senso di quiete, di assimilazione fra la necropoli ed il paesaggio; mentre il cretto si pone in contrasto con il paesaggio. L'una propone allora un atteggiamento meditativo, l'altro un senso di angoscia, accentuato dal contrasto cromatico con il paesaggio, dagli isolati congelati nel momento del dramma.

A volte si è portati ad accostare quest'opera di Burri alla "land-art", ma ciò risulta errato: nella "land-art" c'è una esaltazione della natura come materia, e della tecnologia moderna come tecnica artistica. Gli artisti intervengono in una grande superficie territoriale e ne valorizzano la materia e gli aspetti antropologici originari sostituendo al pennello della pittura tradizionale le ruspe. Questa operazione è tutta al positivo: esalta la tecnologia ed esalta il paesaggio, con occhio vigile nei confronti dell'ecologia. Il fatto che un'opera come il Cretto sia ambientata nel paesaggio non vuol dire che si tratti di "land-art", ma più semplicemente di un'opera inserita nel paesaggio, come avviene, sempre in Sicilia, con tutta "Fiumara d'arte".