



Il Grande Cretto di Gibellina

Alice Giannitrapani

Abstract. The essay aims to make explicit the methodological criteria underlying the semiotic analysis of a space, taking as an example the case of the Grande Cretto that Alberto Burri realised in Gibellina in the second half of the 1980s. An impressive Land Art work that presents at first sight a series of clear-cut oppositions, but which on closer inspection calls them into question, rather emphasising gradations and nuances. The essay considers the discourses of space and those on space, the levels of the generative path, the plastic and figurative languages, showing how the analysis is the outcome of a continuous adjustment between the researcher and the text: the former engaged in constructing a coherent description project and in making “arbitrary” decisions which, however, once made, must be considered necessary; the latter ready to offer its indications, to suggest as it goes along the most pertinent categories for its own examination.

1. Introduzione

Questo contributo si propone di illustrare i criteri metodologici che guidano l’analisi semiotica di uno spazio, prendendo a titolo esemplificativo il caso del Grande Cretto che Alberto Burri realizzò a Gibellina nella seconda metà degli anni 80 del secolo scorso. Se, cioè, inevitabilmente produrremo considerazioni su questo specifico luogo, ciò che più ci interessa è indagare il “come” si possa giungere a tali considerazioni, introducendo un discorso metodologico che sovradeterminerà quello empirico. E antepoendo una necessaria precisazione: non ci sono ricette predefinite per analizzare gli spazi, dal momento che è il progetto di descrizione che ci si è prefissi, con le sue peculiarità e le sue salienze, a suggerire quali siano le categorie più adatte da utilizzare nella ricerca. Il testo, come sempre, non è un dato ontologicamente definito da sottoporre a un presunto sguardo oggettivo, quanto semmai l’esito finale di un processo di costruzione, derivato dal punto di vista situato dell’osservatore (cfr. Marsciani 2007; Marrone 2010)¹. Parallelamente, il corpus non è un ritaglio naturale (cfr. Greimas, Courtés 1979, *ad vocem*), ma frutto di una selezione arbitraria, per di più influenzata dalla sensibilità del ricercatore: esso è l’oggetto da costruire e definire come coerente rispetto ai presupposti della ricerca.

Nel saggio seminale sulla semiotica topologica (1976a), Greimas fornisce una preziosa indicazione a chi si interessi di spazialità, ovvero la necessità di tener conto, contemporaneamente, dei discorsi *dello* spazio e dei discorsi *sullo* spazio, legati a doppio filo. Questo perché ciò che si dice di un luogo influenza il modo di viverlo, e, viceversa, le pratiche di fruizione determinano il modo in cui di quel luogo si parla. Non c’è dunque prima uno spazio e poi una sua rappresentazione, ma semmai una serie di discorsi che lo mettono in scena e che si traducono l’uno nell’altro, appoggiandosi su diversi linguaggi (spaziali, giornalistici, televisivi, artistici, commerciali etc.). Così, oltre al sito specifico, andranno presi in considerazione testi disparati (recensioni su Trip Advisor, pagine Instagram, rappresentazioni

¹ Sugli aspetti metodologici dell’analisi semiotica dello spazio si veda tutto il lavoro di Hammad e in particolare il suo *Semiotiser l’espace: decrypter architecture et archeologie* (2015).



mediatiche, mappe, brochure etc.). E non c'è un punto di partenza privilegiato per l'analisi: non si deve necessariamente iniziare dallo spazio per poi vedere come se ne parla, proprio perché il processo di rinvio è bidirezionale e non consequenziale. Così, per esempio, nel nostro caso, abbiamo in prima battuta fornito una carrellata di *discorsi sul Grande Cretto*, che hanno reso evidenti alcuni modi di praticarlo, aiutandoci a identificare isotopie identitarie del luogo, che sono poi ritornate nei discorsi tenuti dal Cretto stesso (par. 3). Ma avremmo anche potuto procedere al contrario.

L'analisi richiede poi un'osservazione del luogo e delle sue pratiche di fruizione (cfr. Marsciani 2007), dal momento che in semiotica gli spazi sono sempre considerati come costrutti pieni, popolati da oggetti e soggetti che, vivendoli, gli conferiscono senso. Prima però ci si deve porre una domanda: quale spazio analizzare? Ovvero cercare di stabilire una chiusura. Delimitando il nostro oggetto, iniziamo a costruirlo, sempre pronti, però, a ritornare sui nostri passi nel caso in cui emergessero percorsi di ricerca non previsti. La definizione dei confini è solo in apparenza semplice, poiché richiede una serie di precisazioni o, se si vuole, di scelte metodologiche che contribuiranno a definire il progetto dell'analista (cfr. par. 4). Una volta messo a fuoco il testo, un modello tanto generale quanto efficace da applicare all'analisi di spazi è quello del percorso generativo del senso, da percorrere partendo dal piano della manifestazione, più evidente e ricco di elementi, e scendendo via via verso livelli più immanenti. Con le strutture discorsive sarà possibile identificare, attori, spazi e tempi, i temi di cui il testo si fa portatore, le figure utilizzate per veicolarli, e le connesse isotopie che lo attraversano (par. 5). A livello enunciazionale, ci si deve chiedere chi sono l'enunciatore e l'enunciataro, nonché il tipo di relazione (patto comunicativo) che li lega (par. 6). Si tratta in questo caso di individuare le figure simulacrali di chi ha posto in essere uno spazio e di colui al quale esso è destinato. A tal proposito un'operazione interessante consiste nel definire se e fino a che punto i soggetti enunciazionali coincidano con i soggetti empirici, rilevando per esempio gli usi aberranti e le pratiche non previste e che nel tempo possono anche contribuire a una risemantizzazione del luogo. In questo stadio andranno anche considerati gli sguardi presupposti, ricostruendo le figure attanziali di osservatore e informatore, nonché le relazioni che tra essi si vengono a creare (par. 6.1). E, a proposito di sguardi, si potrà proporre una lettura visiva del testo spaziale, andando a indagare l'articolazione del linguaggio plastico (ed eventuali semisimbolismi di cui esso può farsi portatore) e figurativo (convocazione di figure del mondo e relativi richiami enciclopedici e citazioni che esse possono attivare) (par. 7). Tornando al percorso generativo, e passando al livello narrativo, si tratterà di individuare l'ossatura astratta del racconto in cui lo spazio è a vario titolo coinvolto. Ciò si traduce nella descrizione dei ruoli attanziali e relativi carichi modali connessi ai programmi degli attanti in gioco, nonché delle fasi dello schema narrativo (par. 8). Infine, si tratterà di individuare i valori profondi, le articolazioni della o delle categorie semantiche di cui lo spazio si fa portatore, gli eventuali passaggi tra i poli delle categorie che esso mette in gioco (par. 9).

Ci sembra che il percorso generativo sia una griglia molto generale e versatile che possa offrire un solido ancoraggio per l'analisi dello spazio. Una griglia che poi andrà chiaramente affiancata a eventuali strumenti e categorie più specifiche che le peculiarità del testo analizzato richiedono di utilizzare (per esempio la dimensione passionale, quella estetica, etc.).

2. Dalle macerie al Grande Cretto

Nel gennaio del 1968 un violento terremoto si abbatte nella Valle del Belice, territorio della zona sud ovest della Sicilia, a cavallo tra le province di Agrigento, Palermo e Trapani. Oltre a mietere centinaia di vittime, il sisma distrusse paesi e territori, case e ricordi, identità e beni materiali. Un trauma – inutile dirlo – per la popolazione che lo subì, un fardello per le amministrazioni che dovettero occuparsi della ricostruzione, un imponente evento da ricordare anche per le generazioni successive. Tra i comuni più colpiti, quello di Gibellina, raso al suolo e ricostruito a diciotto chilometri di distanza dal vecchio centro



abitato, in una zona ritenuta geomorfologicamente più sicura e strategicamente migliore. La nuova realtà sarebbe stata realizzata in prossimità di vie di comunicazione, che, nelle intenzioni dei pianificatori, avrebbero dovuto garantire agli abitanti un minore isolamento. Una ricostruzione per certi versi calata dall'alto, che suscitò notevoli dibattiti e dissapori all'interno della popolazione, sradicata dal proprio territorio e inserita a forza in un ambizioso progetto in cui non sempre si riconobbe. L'opera di riedificazione del paese si lega al nome di Ludovico Corrao, sindaco dalla spiccata sensibilità estetica, che, già a partire dal 1970, con un appello di solidarietà, invitò artisti, architetti, e uomini di cultura a prendere parte attiva alla riqualificazione degli spazi al fine di riaffermare quello che considerava un diritto di civiltà. Pietro Consagra, Carla Accardi, Ludovico Quaroni, Franco Purini, Arnaldo Pomodoro, Francesco Venezia e tanti altri diedero il loro contributo, lasciando al nuovo paese architetture, opere, installazioni che ancora oggi fanno di Gibellina un museo di arte contemporanea *en plein air*.

Il dibattito su cosa fare con le macerie del vecchio paese, sito della memoria e centro nevralgico del trauma vissuto, trova un punto di volta con l'intervento di Alberto Burri, che con queste parole commenta la sua intuizione:

Andammo a Gibellina con l'architetto Zanmatti, il quale era stato incaricato dal sindaco di occuparsi della cosa. Quando andai a visitare il posto, in Sicilia, il paese nuovo era stato quasi ultimato ed era pieno di opere. Qui non ci faccio niente di sicuro, dissi subito, andiamo a vedere dove sorgeva il vecchio paese. Era quasi a venti chilometri. Ne rimasi veramente colpito. Mi veniva quasi da piangere e subito mi venne l'idea: ecco, io qui sento che potrei fare qualcosa. Io farei così: compattiamo le macerie che tanto sono un problema per tutti, le armiamo per bene, e con il cemento facciamo un immenso cretto bianco, così che resti perenne ricordo di quest'avvenimento (Burri in Zorzi 1995, p. 59).

È così che Burri realizza tra il 1984 e il 1989 il Grande Cretto (poi completato nel 2015), composto da un insieme di blocchi di cemento che oggi occupano una superficie di più di 80.000 mq².

3. Da nome comune a luogo proprio: i discorsi sul Grande Cretto

Prima di essere l'identificativo di una certa fase dell'opera di Burri e di uno specifico sito siciliano dedicato alla consacrazione di un trauma, cretto è un nome comune. Può allora essere utile – prassi semiotica consolidata (Greimas 1966) – rintracciarne la definizione che ne dà il dizionario: un'operazione che serve non solo per individuare come il campo semantico di un termine sia articolato nei testi che hanno il potere di descriverne il senso, ma anche per rintracciare gli usi che la lingua (italiana, nel nostro caso) cristallizza, istituzionalizza e propone. Si potrà così passare dal generale al particolare, dall'identificazione delle caratteristiche di un cretto, alla definizione delle peculiarità del Grande Cretto. Secondo il Treccani online³, cretto è una:

1. Crepa, fenditura nel muro o altrove: *un intonaco pieno di cretti; c'è un grande c. nel vaso*; meno com., screpolatura profonda nella pelle, per geloni e sim. 2. In botanica, fenditura in senso radiale che si riscontra nei tronchi di alberi piuttosto vecchi sia in piedi, come nel castagno, sia dopo l'abbattimento, come nel faggio: *c. centrale*, o *radiatura* o *stellatura*, quando la fenditura parte dal midollo; *c. periferico* o *del gelo*, quando incomincia dalla periferia del tronco.

² Su Gibellina e la sua storia esiste una nutrita bibliografia, tra i contributi più recenti segnaliamo quello di Costanzo (2022). Sul Cretto si veda, tra tutti, il volume di Recalcati (2018), e i contributi di Mussolino (2017), Rava (2021).

³ <https://www.treccani.it/vocabolario/cretto/>, consultato il 30/5/2022.

Crepa, fenditura e simili sono semioticamente traducibili come figure della non-continuità (nel senso di negazioni della continuità), interruzioni poste su superfici omogenee, siano esse piante, ceramica o pelle. E in questo senso possiamo leggere (o meglio, ancora una volta, “costruire” dal punto di vista metodologico) un’omologazione tra la superficie espressiva del Grande Cretto e il contenuto semantico che intende veicolare: l’opera di Burri si presenta alla vista come serie di pieghe e parla di un evento (il sisma) che si configura come un momento sospensivo, come un punto di rottura (ancora negazione della continuità) rispetto a un consuetudinario fluire della vita⁴. In termini più tecnici, nell’ambito del restauro, la crettatura indica quelle crepe che appaiono su un dipinto in seguito a invecchiamento o cattiva conservazione del quadro. Essa fotografa cioè l’esito di un processo degenerativo, in ogni caso trasformativo, che si imprime e lascia traccia sulla tela. E in questo senso il Grande Cretto ha tradotto a suo modo il sisma, soffermandosi sull’aspetto della trasformazione delle sostanze: così come il terremoto ha trasformato gli edifici in macerie, il gesto di Burri ha trasformato le macerie in distesa ordinata di blocchi. Si è trattato, in entrambi i casi, di modi di piegare la materia e di marchiarla.

L’opera di Burri è stata sfondo di scene di film, serie tv, campagne pubblicitarie, videoclip musicali in cui compare sempre come luogo deserto o scarsamente popolato: usi che lo hanno istituito nella semiosfera come sito dall’indiscutibile impatto estetico. In questo senso è interessante notare come gli usi che i media fanno del luogo ne valorizzino determinate caratteristiche, contribuendo a naturalizzarle e a definirle come identitarie di quello spazio. Non solo, ma l’insieme di questi usi mediali del Cretto ne suggerisce possibili linee di lettura che troveranno, come vedremo, supporto e articolazione a uno sguardo più ravvicinato su di esso. In particolare, emergono due direzioni interpretative preferenziali: da un lato il Cretto come luogo sospeso in una dimensione atemporale, caratterizzato da un’aspettativa durativa (quale per esempio appare nella campagna realizzata nel 2016 da Viviane Sassen per Bottega Veneta o nel videoclip del 2017 *Io non abito al mare* di Francesca Michelin, Figg. 1-2). Dall’altro il Cretto come labirinto inquietante, percorso freneticamente da soggetti in fuga da – o alla ricerca di – qualcosa, dunque incanalato all’interno di una dimensione processuale e tendente verso una fine (come è per lo spot girato da Nathalie Canguilhem per la collezione primavera/estate del 2019 di Yves Saint Laurent o il videoclip dei Mastodon, *Pushing the Tides*, del 2021, Figg. 3-4). In entrambi i casi il Cretto perde parte della propria vocazione identitaria, il proprio legame con lo spazio-tempo di cui è emblema, non si lega al territorio gibellinese, non evoca alcuna relazione con il terremoto e con il passato prediligendo l’ancoraggio a un presente durativo o a un futuro verso cui appare proteso.



Figg. 1-2 – Il Grande Cretto come luogo sospeso nella campagna 2016 per Bottega Veneta (a sx.) e nel videoclip *Io non abito al mare* di Francesca Michelin (a dx.).

⁴ Sulle figure della non continuità cfr. anche Floch (1990).



Figg. 3-4 – Il Grande Cretto come labirinto inquietante nello spot 2019 di Yves Saint Laurent (fotogramma a sx.) e nel videoclip *Pushing the Tides* dei Mastodon (fotogramma a dx.).

Se è vero poi che un testo può ritenersi cult, tra le altre cose, quando diventa oggetto di citazioni (Eco 1986), val la pena segnalare, in questa breve carrellata di convocazioni dello spazio figurativo del Cretto in altri discorsi, la sua trasfigurazione alimentare ad opera di Walter Musco, anima dell'omonima pasticceria romana. *Il Gran Cretto, omaggio ad Alberto Burri* (Fig. 5) è una torta quadrata che riproduce l'opera di land art e riprende la dimensione territoriale nei suoi ingredienti (gelsi e mandorle, tipici della Sicilia) e la dimensione artistica nella sua produzione (è stata realizzata in edizione limitata, in 60 esemplari). Rispetto alla sua fonte di ispirazione, il testo alimentare consente di scavare al di sotto della superficie ed entrare metaforicamente nelle macerie che contiene, svelando un contrasto cromatico inaspettato⁵.



Fig. 5 – *Il Gran Cretto, omaggio ad Alberto Burri*, torta realizzata da Walter Musco.

⁵ Sebbene sia chiaro che la citazione dell'opera di Burri all'interno del discorso gastronomico sia di dubbio gusto, la citiamo, tra gli altri esempi riportati, a testimonianza di come il Cretto, e i testi che in qualche modo se ne appropriano, travalichino i discorsi strettamente riguardanti il terremoto e la memoria. Compito dell'analisi, d'altro canto, non è esprimere giudizi di valore, ma rilevare i meccanismi attraverso i quali il senso circola, trasformandosi, nella semiosfera.

Oliviero Toscani, tra gli altri, lo ha immortalato per Fashion Eye, la collana di album di Louis Vuitton dedicata a luoghi esemplari inquadrati da grandi fotografi di moda, rafforzando così l'idea del Cretto come sito dal grande appeal fotografico. In una sorta di circolo virtuoso (o vizioso) ne è venuta fuori una forte instagrammabilità, tanto che l'hashtag #crettodiburri raccoglie più di 15.000 post. L'opera di land art prolifera in rete in veste spoglia, priva di altri attori o solo scarsamente popolata. Se uno dei compiti dell'analista è quello di astrarsi dalla variabilità delle azioni concrete per andare alla ricerca di similitudini e ricorrenze, si può dire che la grande mole di immagini del Grande Cretto su Instagram può essere articolata in un numero limitato di categorie, caratterizzate da un crescente grado di animazione:

- *Cretto e immediati dintorni.* Campi lunghissimi che inquadrano ampie parti di Cretto contornate dalle distese di terra che gli sorgono intorno. Qui è il contrasto tra l'opera in cemento e il verde circostante a imporsi allo sguardo (Fig. 6);
- *Luce e tempo.* Campi lunghi o medi che si focalizzano sulle condizioni di luminosità del Cretto, rendendo conto della versatilità cangiante del luogo sulla base dello scorrere del tempo, cronologico e meteorologico (Fig. 7);
- *Vicoli.* In questa serie l'osservatore abbandona la sua posa onnisciente per immergersi all'interno del sito, percorrerlo e coglierlo per scorci. Lo sguardo è incanalato, lo spettatore convocato grazie a una precisa prospettiva che converge verso un punto di fuga (Fig. 8);
- *Materia.* Con un'iperfocalizzazione, l'osservatore si avvicina al dettaglio, che coglie per contrasto con lo sfondo, attiva uno sguardo aptico e si concentra sugli effetti materici dell'opera (Fig. 9);
- *Vita nonostante tutto.* A partire da questa serie, oltre al Cretto, ad articolare il racconto, compaiono nell'immagine altre figure. Qui, in particolare, lo sguardo ravvicinato coglie piccoli esseri viventi, come piante e animali. Il bianco e il policromatismo, l'immensità e fissità del cemento e le piccole e cangianti manifestazioni che vi si colgono mettono in scena il contrasto tra la vita e lo scenario di morte evocato dal luogo (Fig. 10).
- *Posa contemplativa.* Fotografie in cui compaiono attori umani, spesso inquadrati di spalle, impegnati a contemplare il Cretto; soggetti che diventano sorta di *commentator* suggerendo allo spettatore una specifica posa pragmatica ma anche un certo atteggiamento patemico attraverso cui accostarsi all'opera di Burri (Fig. 11).
- *Performance e profanazioni.* Immagini in cui compaiono altri attori – prevalentemente umani – che mostrano il Cretto come sfondo di performance di vario tipo: amorose (Cretto come sfondo romantico), sportive (e allora emerge prevalentemente la dimensione eidetico-topologica del sito), ludiche (spesso evocate attraverso tracce di attori non umani, come biciclette o bottiglie di vino che lasciano presupporre un uso quasi sacrilego del luogo) (Fig. 12).
- *Gruppi.* Rare sono le foto che ritraggono gruppi di persone in atteggiamento palesemente ludico (Fig. 13).

Per completare il quadro dei discorsi sul Cretto vanno annoverati tutta una serie di racconti (articoli di giornale e documentari) a esso dedicati che mirano spesso a spiegarne la nascita e a magnificarne la maestosità. Tra tutti, citiamo *Il Grande Cretto di Gibellina* di Petra Noordkamp, prodotto e presentato nel 2015 dal Guggenheim Museum di New York, in occasione della retrospettiva dedicata a Burri, *The Trauma of Painting*. In questo genere di discorsi si attiva spesso un montaggio in parallelo che attraverso un accostamento di immagini illustra per contrasto il passato e il presente, la vita e la morte, il rumore e il silenzio. Emergono quattro snodi temporali fondamentali che hanno attraversato il luogo trasformandolo: la vecchia Gibellina, il terremoto e le macerie, la costruzione del Cretto, il Cretto oggi⁶.

⁶ Per una articolazione in un modello unitario di questi passaggi cfr. il paragrafo 9.



Figg. 6-9 – Il Grande Cretto su Instagram, da sx. a dx.: Cretto e immediati dintorni, luce e tempo, vicoli, materia.



Figg. 10-13 – Il Grande Cretto su Instagram, da sx. a dx.: vita nonostante tutto, posa contemplativa, performance (in questo caso sportiva), gruppi.

4. Zone di confine

Come abbiamo anticipato in sede introduttiva, uno dei primi passi da compiere per analizzare uno spazio è l'individuazione dei suoi limiti ed eventualmente del sistema di soglie interno. La definizione dei confini, che equivale a definire il testo, dipende da una scelta arbitraria ma necessaria: i limiti si individuano rispetto a un progetto di descrizione che non è oggettivo; essi rappresentano la selezione pertinente di elementi sulla base di precisi punti di vista e obiettivi di analisi.

Nel caso degli spazi, ma non solo, definire i confini significa andare alla ricerca di quelle forme di discontinuità (o di non continuità) che, marcando differenze rispetto all'intorno, conferiscono identità a un certo luogo. Da questo punto di vista il Grande Cretto si presenta come un caso apparentemente semplice: i limiti del sito sono evidentemente rappresentati dal perimetro esterno del quadrilatero che racchiude i blocchi di cemento, mentre i vicoli interni che lo scandiscono e lo segmentano in porzioni costituirebbero le soglie⁷ (cfr. Fig. 20). Come sempre però le cose non sono così nettamente identificabili (Marrone 2013). Nel nostro caso, per esempio, a ben guardare ci sono aree ibride, come gli spazi immediatamente antistanti ai blocchi di cemento, interpretabili ora come passerella preliminare all'ingresso al sito vero e proprio, ora come parte del sito stesso (Fig. 14). Non solo, ma va sempre tenuto conto della continua tensione dialettica che anima la testualità (Marrone 2010), tensione tra una *chiusura* (discontinuità che, istituendo differenze, dona identità al luogo) e una sua speculare *apertura* (porosità dei confini). I limiti del Grande Cretto si fanno molto meno netti se si considera il modo in cui esso è vissuto: il parcheggio poco distante ad esempio fa sì che il percorso di visita cominci in una zona al di là dei blocchi; analogamente, quando il sito si fa location di spettacoli ed eventi inevitabilmente i fruitori sostano nelle aree limitrofe mentre osservano le performance che solitamente hanno luogo al di sopra dei blocchi (si viene cioè a creare in questo caso uno spazio

⁷ Sulla distinzione tra soglie e limiti cfr. Zilberberg (1993); Marrone (2013).

eterotopico che si affianca solidalmente e inscindibilmente a quello topico della performance, Fig. 15). Casi che dimostrano come spazialità vada sempre vista come costruito pieno, complessa configurazione di senso vissuta e popolata da oggetti e soggetti e non inquadrabile a priori semplicemente a partire dalle sue articolazioni topologiche.



Fig. 14 – Zone di confine incerte.



Fig. 15 – Apertura dei confini in occasione di eventi.

L'apertura testuale, e dunque l'espansione dei confini, deriva non solo dalle pratiche d'uso dei luoghi, ma anche dall'ineludibile legame che ciascun testo intrattiene con altri testi (*intertestualità*). Così, allargando la prospettiva (ribadiamo di volta in volta differente in relazione agli obiettivi della ricerca), nel caso del Grande Cretto emerge un dialogo che esso può intrattenere con una serie di altri spazi, e in particolare con:

- Alcuni edifici che sorgono accanto al Cretto, tra tutti una costruzione negli immediati dintorni ricoperta da murales (ci ritorneremo);
- L'ex chiesa di Santa Caterina, divenuta nel 2019 Museo del Cretto (al momento in cui si scrive chiuso) e destinato a illustrare con diversi supporti la progettazione e la nascita dell'Opera;
- Ciò che è situato intorno ai blocchi: ampi campi coltivati, macchie di verde e in generale un qualcosa di ascrivibile a una non meglio identificata /natura/, da cui il Cretto si distacca per contrasto plastico;
- Gibellina nuova: l'opera di Burri fa parte di un più ampio progetto legato al potere ricostitutivo dell'arte e alla nuova realtà urbana pensata come museo *en plein air*;
- Altri ruderi del terremoto della Valle del Belice: il trattamento delle macerie nei diversi paesi del territorio ha assunto configurazioni quanto mai varie: ricostruzioni *à l'identique* (per esempio a Santa Margherita) si alternano a processi di musealizzazione "tradizionali" (come è avvenuto per il vecchio centro di Montevago, oggi Parco della memoria) o a forme di reificazione della maceria (come a Poggioreale, in cui il vecchio paese è stato ricostruito a poca distanza e i ruderi sono stati lasciati nel loro stato originario, cfr. *infra*) (Giannitrapani 2014).

La messa in relazione del Grande Cretto con questi altri testi non solo amplia i confini del luogo, ma consente di mettere a fuoco diverse pertinenze dell'oggetto di analisi. Così se (arbitrariamente) ci si pone l'obiettivo di focalizzarsi sul percorso legato allo sviluppo dell'arte contemporanea e all'idea di ricostruzione protesa verso il futuro e la ripartenza, a venire in primo piano sarà il parallelismo con Gibellina nuova; se invece l'obiettivo è quello di comprendere le diverse modalità di costruzione della memoria e le differenti strategie di musealizzazione dei ruderi, ci si soffermerà sul trattamento delle macerie nei paesi della Valle; se si intende indagare la genesi del Cretto, si prenderà in considerazione l'opera e il museo a essa dedicato, sorta di metatesto deputato a conservare la memoria dell'opera stessa



(più che del terremoto), nonché a promuoverne precise interpretazioni. Saranno gli obiettivi che muovono la ricerca a indicare quale delle diverse linee approfondire, trascogliendo una o più direzioni tra tutti i possibili percorsi, definendo i confini del testo e “chiudendolo” di conseguenza. Al variare del testo, varierà di conseguenza il co-testo, ovvero ciò che rimane escluso dallo sguardo situato dell’osservatore. Il cotesto non è qualcosa di “estraneo” al testo, quanto piuttosto l’esito di una esclusione pertinente di elementi dall’analisi.

Un tal modo di procedere deriva dal principio linguistico di composizione e scomposizione: gli elementi della lingua possono essere pensati come inscatolati gli uni negli altri, con le unità inferiori “costituenti” di quelle superiori e le unità superiori “includenti” rispetto a quelle inferiori. E se le operazioni di inclusione rendono conto del *sensu* dell’unità (le frasi per esempio sono più della semplice sommatoria delle parole che le compongono e contribuiscono anzi a chiarire le specifiche accezioni dei singoli termini), quelle di scomposizione ne restituiscono la *forma* (le parole sono composte da morfemi, fonemi, tratti, la cui individuazione rende conto della morfologia del lessema; cfr. Benveniste 1962). Trasposto nel linguaggio spaziale ciò significa che porzioni di luoghi possono essere assemblate producendo enunciati spaziali che sono più della somma delle parti e anzi contribuiscono a chiarirne il significato (per es. Gibellina nuova + Gibellina vecchia, nell’insieme, rendono conto del progetto di ricostruzione seguito da Corrao e contribuiscono a chiarire il senso del Cretto). Così come, d’altro canto, ogni testo spaziale può essere scomposto in costituenti che ne aiutano a comprendere la morfologia (il Cretto ad esempio è formato da moduli ricorsivi che si ripetono con piccole variazioni e ne mettono in luce la serialità, cfr. infra). In linea con questo principio, Lotman (1987) afferma che “[...] qualsiasi testo complesso può essere considerato come un sistema di sottotesti, per i quali esso rappresenta il contesto, uno spazio entro cui si compie un processo di formazione semiotica di significato” (pp. 39-40)⁸. Se la scomposizione consente l’analisi, l’inclusione permette di operare per sintesi (cfr. Hammad 2015).

5. Memoria e turismo

A livello discorsivo il Grande Cretto si pone a cavallo tra diversi campi, attivando configurazioni tematiche che vanno dall’urbanità alla memoria, dall’arte al turismo. I temi, snodo nevralgico dell’analisi, sono come sempre la prima cosa che arriva al lettore al momento della ricezione (ciò che risponde alla domanda: di cosa parla il Cretto?) ma anche un punto di avvio della ricerca (come si costruisce a livello più profondo questo discorso? E dunque, nel nostro caso, cosa dice il Cretto del terremoto e come pone la sua idea di memorializzazione?) (Marrone 2007).

Anche in questo caso, può essere un buon punto di partenza cominciare da ciò che si dice del luogo, dunque cercando online, nei testi divulgativi, nei discorsi che fanno i cittadini e gli utenti come si parla dello spazio in questione. Per ciò che ci riguarda, le parole più utilizzate per descrivere l’opera di Burri sono “sudario”, “velo protettivo”, “sarcofago” per le macerie del terremoto. E se in effetti l’intenzione dell’artista, da più parti dichiarata, era quella di coprire per conservare, in questo modo sacralizzando la maceria⁹, le interpretazioni che ne sono state date sono state le più varie e hanno fatto del Cretto un’opera particolarmente dibattuta. Molti dei cittadini che avevano vissuto il terremoto, ad esempio, invertendo la direzionalità dell’atto creativo di Burri, la lessero come una volontà di mettere una pietra sopra l’accaduto, come un nascondere e dunque profanare il ricordo, trasformandolo in oblio (Demaria 2006).

⁸ Su questo cfr. anche Giannitrapani (2017a).

⁹ Un’operazione non a caso letta da Mazzucchelli (2015) come una forma di interpretazione “simbolica” rispetto a una traccia non più riconoscibile.



Emergono insomma, a partire da una stessa manifestazione espressiva, due letture tematiche opposte, riassumibili come segue:

Possibili letture del Grande Cretto		
Coprire	vs	Nascondere
Sacralizzare	vs	Profanare
Mantenere il ricordo	vs	Dimenticare

La memoria si lega poi, come spesso avviene, al turismo. E, come più volte messo in luce (cfr. Demaria 2006; Pezzini 2011; Violi 2014; Giannitrapani 2017b), l'articolazione spaziale di musei e memoriali non sempre si rivela efficace nel fornire istruzioni per l'uso dello spazio, dando talvolta luogo a pratiche di visita aberranti che si legano alla profanazione della memoria e alla banalizzazione della storia. Nel nostro caso, se gli utenti empirici coincidono con quelli modello, il Grande Cretto si voca non soltanto a una contemplazione estetica (in quanto opera d'arte da ammirare), ma anche a un preciso effetto patemico disforico o quanto meno non euforico (richiamando passioni come la commemorazione, il ricordo, la nostalgia) tipico dei siti di *dark tourism*. Se utenti empirici e modello non coincidono, capita che il Cretto si presti a una fruizione ludica: utenti che corrono e giocano a nascondino, persone che salgono sui blocchi per improvvisare pic-nic, performance sportive (emerse già nella carrellata di immagini di Instagram di cui abbiamo parlato). Analogamente a quanto accade al Monumento alle vittime dell'olocausto di Berlino studiato da Pezzini (2011), con cui non a caso l'opera di Burri presenta diverse analogie anche a livello espressivo, la discrasia tra uso previsto e uso effettivo potrebbe essere spiegata in termini semiotici come un conflitto di ruoli tematici dello spazio in questione: da un lato il Cretto è un memoriale, da rispettare, dall'altro un luogo pubblico e aperto, privo di controllo e labirintico, che, in quanto tale, spingerebbe a comportarsi in maniera libera e potenzialmente profaneggiante.

In un certo senso a metà strada tra questi due usi opposti del luogo si situano quelle che potremmo definire pratiche ludiche istituzionalizzate, quali performance teatrali e concerti che usano il Cretto come location. Eventi che se da un lato rendono il Cretto continuamente nuovo e dunque "rivisitabile" (secondo un adagio tipico dei nuovi musei, cfr. Pezzini 2011), dall'altro correrebbero il rischio di istituzionalizzare la profanazione della memoria. Un pericolo invero scongiurato per due ordini di ragioni: 1. le manifestazioni programmate sono sempre culturalmente "impegnate"; 2. gli eventi si legano per lo più alla rassegna Orestyadi, avviata a ridosso del terremoto dallo stesso Corrao e promossa sin dai suoi esordi come forma di arte e di partecipazione attiva di artisti e cittadini, fortemente vocata alla rinascita e alla ricostruzione (molte delle opere che si ritrovano a Gibellina nuova per esempio erano state originariamente create proprio per le Orestyadi).

6. Proposte e letture

Spostandoci al livello dell'enunciazione, dobbiamo sottolineare come l'enunciatore del Cretto si articoli in una pluralità di istanze. C'è innanzitutto una soggettività autoriale forte, quella di Burri: in fondo il Cretto porta la firma del suo autore, poiché i cretti rappresentano una fase della sua opera. Essi furono realizzati, dagli anni 60, in diverse dimensioni (da tele relativamente piccole alle imponenti realizzazioni per l'UCLA e Capodimonte) a partire da un impasto di materiali e colle che, steso e lasciato essiccare, produceva le note spaccature. Oltre a un richiamo evidente alle terre arse, è interessante che sia il tempo a generare le cretature, rilanciando così la "soggettività" dell'opera, composta da una materia, che, proprio perché vulnerabile, si fa vivente. Essa si trasforma nel tempo, autonomamente e in direzioni imprevedibili, a prescindere dal suo creatore, e il tempo si configura dunque come ulteriore soggettività enunciante impersonale. Il riconoscimento della firma di Burri da parte del pubblico comporta già la

costruzione dell'enunciatario, che si caratterizza di conseguenza come soggetto competente e appassionato di arte. Anche in questo caso vale la lezione strutturalista: il tipo di relazione che lega i due attanti dell'enunciazione ne definisce le caratteristiche, e non viceversa.

Ma in quanto testo spaziale urbano, il Cretto si lega come dicevamo a un'enunciazione polifonica, inserendosi in un discorso amministrativo e politico che dalla fine degli anni 60 giunge a oggi. Altra istanza enunciante costantemente associata all'opera è quella già ricordata di Ludovico Corrao, sindaco mitizzato per l'originalità della idea di ricostruzione che portò avanti. Non a caso, egli compare ritratto su un murale realizzato dal collettivo FX e posto sulla facciata di un edificio diroccato di fronte al Cretto, intento a osservare l'opera di Burri mentre rivolge un'interpellazione al fruitore: "Cosa sarebbe l'uomo senza il soffio rigenerante dell'arte?" (Fig. 16). Una domanda retorica che è anche un manifesto programmatico dell'idea della nuova Gibellina e che coinvolge e seduce il lettore, postulando un patto paritetico, basato sulla condivisione di valori e di un medesimo modo di considerare la vita. Le due forme di arte contemporanea urbana (Cretto e murale) dialogano tra loro e aggiungono altre voci narranti a questa narrazione polifonica.



Figg. 16a-16b – Il murale che ritrae Ludovico Corrao, realizzato dal collettivo FX in un edificio di fronte al Grande Cretto.

Dell'enunciatario abbiamo in parte detto. È un soggetto colto, sensibile e appassionato d'arte che riconosce l'opera dell'artista e condivide il senso politico del gesto. Si tratta essenzialmente di un Viaggiatore, disposto a superare alcune prove per raggiungere il suo obiettivo, un soggetto che vuole e sa immedesimarsi nella proposta del luogo (ci ritorneremo parlando di narratività). Oppure coincide con un cittadino dalla raffinata capacità estetico/artistica, in grado di decifrare l'opera di sacralizzazione compiuta da Burri. Ne sono testimonianza la stragrande maggioranza delle recensioni presenti su Tripadvisor, di cui ne riportiamo alcune a titolo esemplificativo:

Opera Grandiosa

SUGGESTIVO E VIVO CEMENTO luogo dal religioso silenzio, il Cretto evoca sensazioni, emozioni, dolore di una tragedia sepolta dal bianco cemento dove la luce della Memoria prevale tra le ombre taglienti immerso in una natura bucolica. In me sono riaffiorate le immagini di cronaca in bianco e nero sbiadito del terremoto del 1968, custodite per sempre dall'Artista Burri. Torno spesso a visitarlo.

Colpisce

Luogo che ben rappresenta il messaggio. Una tomba, la tomba di un paese, di una collettività cancellata dal terremoto. Quel che restava del paese, le macerie, raccolte e fossilizzate nel cemento.



Riflessivo

Non c'è molto da dire o lo ami o lo odi. E io ho provato entrambe le emozioni: lo odi per l'inutilità di ricoprire di cemento armato un'intera collina, come se già ce ne fosse poco in giro. Ma camminando per i vialetti riesci a percepire il dolore e la disperazione di chi, sotto quei cumuli di cemento, aveva una casa e una vita. E capisci che crearne un'opera di land art così enorme potrebbe avere un senso.

Incredibile come al solito in Sicilia sia poco valorizzato e conosciuto.

Di contro possono darsi, come accennavamo, letture aberranti dell'opera, ovvero interpretazioni non in linea con le intenzioni del testo (Eco, Fabbri 1978). Tali letture possono scaturire, secondo Eco e Fabbri, da diverse ragioni, come la mancanza di codice (per cui per esempio nel nostro caso non si comprende il linguaggio dell'arte contemporanea), la disparità di codice (per esempio quando, pur avendo competenze sull'arte contemporanea, non si apprezza il senso dell'opera di Burri), le interferenze circostanziali (se per esempio si tende a incanalare la visita all'interno della cornice turistica e a subordinare il discorso della memoria alla spinta verso il divertimento tipico della vacanza, e dunque a utilizzare il luogo in termini ludici), la delegittimazione dell'emittente (se come senso di protesta nei confronti dell'operazione-Corrao si interpreta volontariamente il testo in altro modo; cfr. i vecchi cittadini che vedono nel Cretto la volontà di "mettere una pietra sopra al ricordo"). I casi di utenti empirici che non coincidono con quello modello emergono con chiarezza nelle (poche) recensioni negative di Tripadvisor, di cui ne riportiamo, anche in questo caso, alcune:

Vi ricordate cosa diceva Fantozzi?

Ammetto di essere un ignorante conservatore e dalla visione ristretta, ma questa colata di cemento chiamata land art è una boiata senza senso. Non so se trovo più molesto e sgradevole Alberto Burri o Lucio Fontana, con il suo cemento dipinto o i famigerati tagli.

I soldi per questo superfluo obbrobrio andavano spesi per altro, magari per restaurare qualche cattedrale barocca a Palermo tanto per non fare nomi o la chiesa di S. Francesco a Mazara. Addio.

Orrore di cemento!!!

Dalla descrizione mi aspettavo qualcosa di totalmente diverso qui di quello che rimane del vecchio paese non c'è traccia, è solo una gettata di cemento fatta di enormi blocchi e per $\frac{3}{4}$ in degrado!!! Veramente di cattivo gusto, visto il valore emotivo che dovrebbe rappresentare.

Monumento inutile e deturpante

Sono piuttosto scettico sul valore del cretto. Piuttosto sarebbe stato meglio rendere fruibili le rovine ai visitatori dopo averle in parte restaurate in modo da rendere tangibile e visibile la storia di questa cittadina. Così è solo una immensa distesa di cemento che non rappresenta un bel niente, un monumento decisamente inutile e deturpante.

6.1 Da vicino e da lontano

Come hanno dimostrato i discorsi sullo spazio, e come presupposto dalla stessa visita, il Cretto prevede almeno due punti di vista preferenziali, quello globale e dall'alto (che si ha all'arrivo o dalle foto a campo lunghissimo) e quello ravvicinato (che si ha durante il passaggio tra i vicoli o nelle immagini a maggior grado di focalizzazione). Con il primo si inquadra una macchia di cemento ben distinta dal suo intorno e il Cretto si impone nella sua vastità; con il secondo un dedalo di vie legate a una visione parziale, declinabile ora come effetto scorcio ora come sguardo aptico.

La visita prevede un progressivo distacco dal paesaggio inglobante e una conseguente immersione all'interno dell'opera che invita ad attraversarla. Da un regime prevalentemente cognitivo legato a uno

sguardo razionalistico, che percepisce le differenze plastiche tra il Cretto e il suo intorno, tiene conto delle proporzioni, padroneggia l'articolazione complessiva dello spazio¹⁰, si passa a un movimento erratico, un corpo a corpo tra soggetto e opera che mette in primo piano la dimensione estetica. Il Cretto si relaziona con il fruitore secondo questo doppio binario (patto comunicativo) invitando l'enunciario ad abbandonare progressivamente il regime cognitivo per abbracciarne uno somatico e passionale¹¹. L'attitudine a una contemplazione sinestetica sembra essere suggerita anche da un altro dei murales presenti nell'edificio diroccato posto di fronte al Cretto: nella facciata posteriore compare un uomo di spalle impegnato a osservare l'opera di land art; la testa non poggia però sul collo ma sotto ai piedi, utilizzata a mo' di rialzo per migliorare la visione. La proposta di uno sguardo privo di occhi funge da esortazione a non cogliere il testo semplicemente legandosi a un sapere, ma abbandonandosi alle percezioni del proprio corpo.



Fig. 17 – Murale alle spalle dell'edificio di fronte al Cretto.

7. Mappa o labirinto

Non possiamo a questo punto non chiederci cosa osserva chi è davanti al Cretto, come si pone questo informatore rispetto al regime di visione proposto. Abbandoniamo così per un attimo il modello del percorso generativo per avvicinarci a una lettura visiva dell'opera di Burri, non solo autorizzata dal suo essere un'opera d'arte (dunque fatta per essere guardata ed esperita in termini polisensoriali), ma anche avallata da studi che hanno letto figurativamente e plasticamente gli spazi, e in particolare la città (Pezzini 2018; Sedda 2016).

¹⁰ Ricordiamo che per Foucault (1966) lo sguardo razionalistico è quello che tiene conto della “forma degli elementi, quantità di tali elementi, loro modo di distribuirsi nello spazio gli uni in rapporto agli altri, grandezza relativa di ognuno di essi” (p. 150).

¹¹ Sulle varie modalità di coinvolgimento del pubblico nei luoghi della memoria cfr. ancora Pezzini (2011).



Dal punto di vista figurativo colpiscono i moduli ricorsivi. Essi rimandano alla serialità, alla produzione in serie (da cui un effetto di uniformazione su cui torneremo), a un qualcosa che si ripete con costanza (alla stessa stregua degli episodi di una serie tv che ripropongono uno schema fisso a ogni occorrenza). Come sappiamo però “le figure non sono mai innocenti” (Marrone 1998), nel senso che recano con loro tutto un insieme virtuale di precedenti impieghi, una riserva semantica più o meno riconosciuta e condivisa che ne amplia le possibilità di significazione. Ecco perché è bene chiedersi cosa richiami questo paesaggio.

Visti dall’alto, i blocchi nel loro insieme evocano non tanto un paese ma la sua pianta: il Cretto è una sorta di rappresentazione urbana in mappa. Non ci interessa in questo caso definire se e quanto la mappa rispecchi la vecchia pianta di Gibellina, in un’ottica referenzialista per nulla affine alla semiotica, ma questo effetto di senso urbano o meglio di raffigurazione urbana. Una mappa che, in quanto tale, ripropone il territorio per astrazione e per sottrazione (per esempio uniformando la dimensione della verticalità – visto che i blocchi sono tutti alti circa un metro e cinquanta). A essere ripresi sono non tanto specifici elementi della città, ma più generali e profonde articolazioni minimali che le danno vita, come per esempio le alternanze di pieni e vuoti, le distinzioni tra interno ed esterno etc.

Questo genere di considerazioni non può non far chiamare in causa all’analista tutta la letteratura sulle mappe e in particolare gli studi di Barthes (1967), Marin (1973) e De Certeau (1990) che vedevano in questo tipo di rappresentazioni delle forme di mitizzazione della città, volte a immobilizzarla in visioni falsate e oggettivanti e a immortalarla togliendole la vita (che invece la anima percorrendola dal basso). Il Cretto in tal senso risponderebbe a un tentativo di oggettivare la città terremotata, incarnando l’utopia di una città monologica, costante e uniforme che Lotman (1987) diceva non poter in fondo esistere nella realtà.

La figuralità della forma urbana resa dalla mappa fa sì che le vie possano essere intese ora come tagli ora come ferite ora come crepe, dunque, come dicevamo, come figure della non continuità che rimandano a un corpo in difficoltà. Le ferite d’altro canto costituiscono un elemento centrale nell’opera di Burri, e non solo nella serie dei Cretti, ma anche nelle Combustioni, i Legni, le Plastiche, tutti materiali a loro modo piegati, deformati, trasformati dal gesto dell’artista attraverso il fuoco, elemento che evidenzia la vulnerabilità, rendendo gli oggetti in un certo senso vivi (Recalcati 2018).

D’altro canto, trattandosi di un paesaggio figurativamente poco denso, il Cretto si apre a una erranza del senso (cfr. Marrone 2003) e a conseguenti molteplici interpretazioni possibili. L’altra figura evocata dal Cretto è quella del labirinto, che già veniva fuori dai discorsi sullo spazio ed è sottolineata anche dal fatto che non c’è un percorso predefinito, né un ingresso specifico. Al di là di un punto di accesso preferenziale suggerito dalla presenza di una indicazione turistica (Fig. 18), di fatto le entrate al sito sono diverse. Tra i tipi di labirinto studiati da Eco (1984), quello qui considerato si configurerebbe come una “rete”, un dedalo aperto e continuamente ampliabile, in cui si danno molteplici possibilità di connessione tra i punti, un luogo di contraddizioni in cui si scardinano le gerarchie assodate. E in questo senso l’opera di Burri pronuncierebbe un discorso sul terremoto che uniformerebbe il paesaggio rendendo tutto uguale a tutto.



Fig. 18 – Indicazione in prossimità del Cretto.

7.1 Gibellina e Poggioreale

Alla ricerca di confronti che facciano emergere per contrasto ipotesi di lettura dei testi, il semiologo si apre ai suggerimenti che il suo stesso oggetto di analisi, come dicevamo in apertura, gli fornisce. Tal modo di procedere deriva da un'impostazione strutturalista: a contare sono in primo luogo le relazioni, da cui discendono gli elementi, e non viceversa. Tradotto, significa che dal confronto potranno emergere nuove ipotesi di lettura che metteranno in evidenza caratteristiche identitarie degli spazi posti in relazione.

La provvisoria conclusione con cui si è chiuso il paragrafo precedente – il presunto intento uniformizzante del Cretto – sollecita in questo senso un allargamento dello sguardo, per esempio verso altri territori della Valle del Belice che tutt'altra strategia nei confronti dei ruderi hanno adottato. Poggioreale (Fig. 19), paese non a caso spesso citato insieme a Gibellina nei discorsi sul trattamento delle macerie, in effetti sembra esserne l'alter ego, dal momento che, ricostruito a pochi chilometri dal vecchio centro, ha mantenuto i residui sismici al loro stato originale, in attesa che il logorio prodotto dallo scorrere del tempo ne prosegua il "naturale" disfacimento.



Fig. 19 – Ruderi di Poggioreale.



Dal punto di vista espressivo i due residui del terremoto si presentano in maniera molto diversa: a Poggioreale prevale la varietà, una sorta di caos visivo, con resti di edifici di stili, colori, altezze differenti; al Cretto l'uniformità e l'ordine, con i blocchi pressoché identici tra loro e composti da un unico materiale. La ricerca delle opposizioni a livello espressivo (manifeste) va sempre correlata alla ricerca di opposizioni sul piano del contenuto, al fine di comprendere se tali contrasti siano pertinenti o no: in questo modo sarà possibile individuare sistemi semisimbolici che rendono evidente come il senso si produca sempre nella differenza. Non è difficile riconoscere nel caso di Gibellina – lo abbiamo già accennato – una sorta di effetto generalizzante: la serialità dei blocchi propone un discorso complessivo sulla città e sul terremoto, che, con la sua potenza devastante, rende tutto uguale (è il punto di vista dell'istituzione). Nel caso dei ruderi di Poggioreale l'intento è invece individualizzante, proponendo piuttosto un percorso basato su singole identità (di edifici, di persone), che parla di chi quella esperienza l'ha vissuta (è il punto di vista dell'abitante). Proprio per questo, probabilmente, a Poggioreale, come raccontano gli abitanti, i ruderi vengono spesso visitati dagli stessi cittadini alla ricerca di tracce del loro passato individuale e familiare.

Al Cretto prevale un'idea di sacralizzazione del rudere per trasformazione mentre a Poggioreale per mantenimento, con il primo che si riconnette a una memoria sublimata, pronta a trasformare il trauma del passato in esperienza valida per il futuro, e il secondo a una memoria ossessiva, legata al trauma e quasi non disposta a superarlo (Demaria 2006). Con un'operazione opposta a quanto avviene per i ritrovamenti archeologici, dove l'idea è svelare e portare alla luce, Burri ha qui “nascosto” le rovine cercando di proteggerle, idealizzando così il ricordo. Il Cretto è un rudere obliquo, in cui la maceria è trasformata in altro (non a caso anche nel nome, Cretto, non tiene traccia del suo legame con il terremoto), propone un discorso indiretto che chiama il fruitore a co-produrre il senso complessivo del messaggio che intende trasmettere; a Poggioreale i ruderi sono referenziali (anche nel nome, “ruderi di Poggioreale”, non si trasformano), mirano a presentare in termini oggettivati il grado zero degli effetti del terremoto. Paradossalmente, anche se vi sono fatti interventi per tenerli in piedi, si vuole ricreare un senso di immobilità rispetto al '68 (Floch 1990; Giannitrapani 2014).

I due siti si relazionano anche molto diversamente con ciò che sorge loro intorno, poiché a Poggioreale, complice anche lo scorrere del tempo, la rovina si naturalizza fondendosi con il paesaggio circostante. È una rovina che guarda al passato, ancorandosi a esso. Nei termini di Augé (2003, pp. 37-38):

Le rovine aggiungono alla natura qualcosa che non appartiene più alla storia, ma che resta temporale. [...] Il paesaggio delle rovine, che non riproduce integralmente alcun passato e allude intellettualmente a una molteplicità di passati, in qualche modo doppiamente metonimico, offre allo sguardo e alla coscienza la duplice prova di una funzionalità perduta e di un'attualità massiccia ma gratuita. Conferisce alla natura un segno temporale e la natura, a sua volta, finisce col destoricizzarlo traendolo verso l'atemporale.

Il Cretto propone invece una rovina culturalizzata, compie un'operazione opposta, costruendo un proprio discorso sul terremoto, trasformando i ruderi e legandoli al proprio tempo. E se è vero che la memoria si pensa anche in prospettiva di un'identità a venire che si vuole costruire (Violi 2014), si comprende come tale operazione definisca anche un discorso sul modo di intendere il futuro, basato su una idea di ripartenza propositiva, una ricostruzione identitaria legata all'innovazione e alla spinta propulsiva dell'arte.



Riassumendo:

	Grande Cretto	Ruderi di Poggioreale
Espressione	Uniformità Ordine	Varietà Caos
Contenuto	Sacralizzazione per trasformazione Sublimazione del terremoto Generalizzazione Punto di vista dell'istituzione Contemporaneità Rovina culturalizzata Obliquo	Sacralizzazione per mantenimento Evidenza del terremoto Individualità Punto di vista dell'abitante Ancoraggio al passato Rovina naturalizzata Referenziale

7.2 Rovesciamenti

La scarsa densità figurativa del Cretto ne incoraggia un'analisi plastica¹². Dal punto di vista cromatico, esso si impone, ed è d'altro canto descritto, come una vasta distesa bianca. È evidente dunque il carattere di monocromatismo, che enfatizza e genera quell'effetto di uniformazione e generalità di cui abbiamo detto. In particolare emergono due macro-opposizioni cromatiche:

- Bianco del Cretto vs verde dell'intorno, che rimanda sul piano del contenuto a un'opposizione cultura/natura, evoluzione/immobilità, morte/vita.
- Bianco di alcuni blocchi vs grigio di altri, un contrasto interno al sito che mette in discussione la radicalità dell'opposizione precedente. La parte più bianca è legata all'ampliamento e completamento del Cretto, avvenuto nel 2015 in occasione del centenario della nascita di Burri. Dal punto di vista metodologico, questa considerazione consente di mettere in luce come per lo sguardo semiotico abbiano grande interesse tutte le trasformazioni diacroniche, gli interventi, le ristrutturazioni, anch'essi produttori, volenti o nolenti, di significato. L'intervento del 2015 non si può cioè semplicemente archiviare come un completamento, poiché di fatto introduce questa seconda opposizione cromatica generatrice di effetti di senso. Essa viene a creare una processualità temporale interna al luogo che smussa l'atemporalità eterna che intendeva evocare e mostra il sito come oggetto "vivo" e in trasformazione.

Non solo, ma gli sguardi ravvicinati sul Cretto – siano essi fotografici o derivanti da una visita – rendono evidente che l'apparente monocromatismo si scompone in variazioni e sfumature di bianco e di grigio, tra l'altro fortemente cangianti in base a condizioni climatiche e di luminosità.

Dal punto di vista eidetico, il perimetro del Cretto ha forma regolare: è un quadrilatero lineare composto da quattro rette continue che si intersecano ad angolo pressoché retto. Al suo interno, invece, i vicoli si snodano lungo direttrici a lunghezza variabile che alternano tratti retti e curvi, diverse angolature. Non solo ma le pareti dei vicoli, a uno sguardo ravvicinato, rivelano una superficie tridimensionale, che contraddice la piatezza che appariva a distanza. Di nuovo, la regolarità complessiva piega in una irregolarità interna che mette in discussione il disegno più ampio.

¹² Per un'analisi plastica della città cfr. Sedda (2016); Pezzini (2018).

Abbarbicato su un pendio, a livello topologico emerge una netta distinzione tra l'alto e il basso. Compiendo uno zoom all'interno del sito, si danno invece molteplici direzionalità possibili dovute alla natura labirintica dei vicoli (salite e discese, policentricità etc.).

Infine, per quanto riguarda l'aspetto materico, abbiamo detto come il Cretto sia composto da una colata di cemento che racchiude le macerie. Se materiali come il vetro fanno una promessa (Hammad 2003) e aprono a una potenziale sequenza di azioni e trasformazioni, il cemento, freddo e pesante, liscio e uniforme, emblema della città e della modernità, fissa e stabilizza (rende statico). Esso protegge il contenuto, interdicendo un contatto pragmatico e cognitivo con ciò che si trova al suo interno. Ma anche in questo caso, come abbiamo visto, a uno sguardo più ravvicinato emerge la disuniformità, la porosità e l'irregolarità dei blocchi.

Nel complesso, dunque, tutte le categorie plastiche lavorano all'unisono proponendo un'inversione tra una prospettiva ampia e globale e un punto di vista particolare e ristretto (Figg. 20-21): la prima legata a una visione piatta e uniforme e il secondo che la contraddice e ne scorge la disomogeneità. Se attraverso il primo sguardo cogliamo un'estetica classica del sito nel suo complesso (prevalgono la separazione e la distinzione), il secondo incoraggia una lettura barocca (in cui vengono in primo piano la confusione e l'indivisibilità). In questo modo troviamo conferma di quanto avanzato a proposito dei regimi ottici: lo sguardo razionale dall'alto cede il passo nella visita a uno sguardo coinvolto e appassionato.



Figg. 20-21 – Prospettiva ampia e ristretta e inversioni plastiche.

8. Racconti

Anche a livello narrativo, l'analista dovrà compiere delle scelte, poiché spesso più storie si intrecciano intorno a un unico oggetto. La decisione su quale racconto considerare dovrà poi guidare con coerenza l'indagine, mantenendo la stessa pertinenza per tutto il suo corso. Un conto sarà per esempio considerare come racconto quello della visita al Cretto, un altro quello della sua stessa costruzione.

Nel primo caso, per i visitatori, intesi come soggetti operatori, il Cretto si pone come oggetto di valore con cui congiungersi. E se è vero che il valore dell'oggetto non è a esso intrinseco ma frutto di un investimento soggettivo, ci si dovrà chiedere di che tipo di valore si tratti. L'opera di Burri potrà di volta in volta avere un valore di tipo estetico (divenendo un'opera d'arte da ammirare) oppure affettivo (sito della memoria da consacrare), pragmatico (quando si pone come parte di un insieme di altri siti da accumulare per esempio durante un viaggio) o cognitivo (area che consente di conoscere una porzione di storia del territorio). Il luogo è in altri termini lo stesso, ma il suo senso sarà profondamente diverso.



Non solo, ma è vero anche il contrario, ovvero che il soggetto, in termini di posizioni attanziali, si definisce come colui che va alla ricerca dell'oggetto; egli si configurerà allora come un appassionato di storia e tradizioni (valore cognitivo), un nostalgico (valore affettivo), un turista (valore pragmatico), un esteta (valore estetico).

Pagine Instagram, classifiche di Tripadvisor, altre persone che hanno visitato il luogo possono essere definiti come destinanti manipolatori che spingono il soggetto a far proprio un volere o più raramente un dover visitare (è il caso dei "must visit" proposti da vari portali turistici) l'opera di Burri. In particolare le strategie di manipolazione sembrano lavorare sul sapere: in alcuni casi si utilizza la seduzione proponendo il Cretto come quell'attrazione al di fuori dei classici circuiti turistici in grado di conferire o incrementare il sapere del visitatore; in altri casi si opta per la provocazione, facendo una minaccia al soggetto, che, nel caso in cui non visitasse il luogo, si configurerebbe come un incompetente. È un momento aurorale del racconto, situato in uno spazio eterotopico, in un altrove variamente configurato, in cui si installa il desiderio o il bisogno della visita, destinato ad attualizzarsi in percorsi, che si configureranno come uno spostamento verso la meta, un avanzamento (Greimas 1976b).

L'acquisizione della competenza viene riportata di solito in blog e recensioni su Trip Advisor come una fase cruciale. Molte testimonianze ne parlano approfonditamente, segnalando soprattutto la difficoltà di raggiungere il sito. La strada dissestata e la carenza di indicazioni sono gli oppositori che cercano di minare il poter fare del soggetto. Il percorso per raggiungere il Cretto, così come il parcheggio sono gli spazi paratopici di questo racconto, un "là" che si approssima al sito senza tuttavia renderlo presente. Il desiderio installato diventa a questo punto attualizzato. Da segnalare che l'enfasi posta sulle difficoltà ha quanto meno due effetti: da un lato il raggiungimento dell'obiettivo finale renderà la scoperta ancora più sorprendente e considerevole accrescendo dunque il valore dell'oggetto, dall'altro, dal punto di vista soggettivo, la moltiplicazione delle difficoltà non fa che magnificare le competenze del visitatore che si approssima a emergere come vero eroe di questo racconto.

La performance, come in parte accennato, richiede una compenetrazione anche somatica tra Cretto e pubblico (che non deve soltanto guardare l'opera da lontano, ma per comprenderla in pieno attraversarla e camminarvi dentro). La congiunzione tra soggetto e oggetto è incoraggiata dalle multiple possibilità di accesso, nonché dall'assenza di guide, fonti di informazione e controllori che rimediarebbero la loro relazione. Se i blocchi impongono obblighi direzionali al percorso, i vicoli, in quanto soglie, conferiscono un potere a chi li attraversa e gli offrono la possibilità di spostarsi tra essi, sperimentando il senso di perdita negli spazi. Il movimento è fine a sé stesso, privo di una direzionalità e di un punto di arrivo specifico.

Corrao, in forma di murale, sembra comparire in veste di destinante giudice del soggetto: iper-visibile dal Cretto, il sindaco osserva il sito e i suoi fruitori (cfr. Fig. 16).

A un altro livello, soprattutto nei discorsi sullo spazio, a essere resa pertinente è la storia della costruzione del Cretto, opera dal lungo e complesso processo di gestazione. In questo caso Ludovico Corrao ricopre il ruolo di destinante manipolatore, chiamando gli artisti a lavorare per Gibellina in nome di una precisa idea di ricostruzione. A ben guardare, e rileggendo le parole riportate in apertura, però, è lo stesso Burri a fungere da destinante di sé stesso, raddrizzando il tiro rispetto alla missione di Corrao e manifestando un fermo voler intervenire proprio nella vecchia Gibellina (e non nel nuovo paese che si andava ricreando). La storia si arricchisce poi di una serie di aiutanti, come finanziamenti e sponsor (tra tutti, Italcementi, che dona il materiale per la costruzione), e oppositori (come l'esaurimento dei fondi che lascia il Cretto in uno stato di incompiutezza per quasi un ventennio). Il processo di costruzione, completato come dicevano nell'arco dei 20 anni, è una performance che sopravvive al suo stesso autore e la cui sanzione occupa un ruolo centrale nei discorsi che se ne fanno: il progetto ha infatti ricevuto i più disparati giudizi tanto dalla critica quanto dal pubblico. Di questo racconto si occupa ad esempio il già citato Museo del Cretto, volto proprio a dipanare le fila della sua gestazione, conferendo al contempo una direzionalità e una fine (e di conseguenza un fine) alla storia dell'Opera. Non ripercorreremo nel



dettaglio questo racconto, dal momento che abbiamo fino a questo momento privilegiato un'analisi etnografica dello spazio più che una prospettiva storica, ma è comunque utile menzionarlo per comprendere come siano diversi i fili narrativi che si possono dipanare nel corso di un'analisi.

9. Il valore delle sfumature

Il Grande Cretto sembra a un primo sguardo porre una serie di opposizioni nette che tuttavia vengono ammorbidite e messe in discussione nel corso della visita. L'impressione è che quest'opera, dall'apparenza radicale e categorica, faccia in realtà un discorso sulle sfumature, giocando con i termini subcontrari del quadrato semiotico – termini su cui d'altro canto già giocava, lo ricordiamo, la definizione dizionariale di cretto come figura delle non continuità.

Il sito esprime innanzi tutto una sorta di crasi aspettuale. Da un lato è opera durativa che mira a immobilizzare il ricordo del terremoto e a far sospendere le relazioni spazio-temporali al soggetto che lo visita annullando passato e presente in una presa estetica atemporale. Dall'altro è manifestazione puntuale di un'arte che presuppone il suo passato (il terremoto) e prefigura un futuro (una ripresa che faccia tesoro di quanto accaduto)¹³.

A livello valoriale profondo, il Cretto parla evidentemente di universali semantici legati all'universo individuale (vita *vs* morte; Greimas 1976b). In termini diacronici la storia del sito si snoda intorno a quattro nodi temporali fondamentali che lo hanno attraversato, trasformandolo: 1. La vecchia Gibellina, emblema dello scorrere della vita; 2. L'irrompere puntuale del terremoto, che con la sua potenza devastante ha annullato ciò che c'era (non vita); 3. Il conseguente paesaggio fatto di macerie, scenario di morte; 4. La costruzione del Cretto che, negando la morte, riafferma la ripresa della vita arricchita dal ricordo.

A livello sincronico, di primo acchito il Cretto tende a porsi come un termine complesso (vita + morte), conciliando miticamente i contrari e rendendo eterno ricordo alla vecchia Gibellina distrutta dal terremoto.

A uno sguardo ravvicinato esso tende piuttosto a valorizzare la negazione della morte, come dimostrano le piccole forme di vita che si possono notare al suo interno (la vita che, nonostante tutto, riesce a riaffiorare) e la stessa soggettivizzazione dell'opera che non si manifesta come puro sudario, ma come soggetto in evoluzione che non a caso invecchia, si trasforma, retroagisce rispetto agli stimoli ambientali.

Il luogo può essere considerato come un'“architettura sensibile” (Pezzini 2011, p. 68) e dimostra di avere una forte efficacia simbolica nel condurre per mano il visitatore in un percorso fisico e patemico che lo porta a riconsiderare le opposizioni in gioco, grazie a un coinvolgimento esteso. L'invito è a entrare dentro al Cretto principalmente guidati dal corpo (che percepisce per esempio la forte luce abbagliante amplificata dal bianco, in estate il calore, le correnti d'aria), a cooperare con esso, a perdersi nel labirinto lasciando sullo sfondo anche il contatto con l'esterno, con il paesaggio intorno, sperimentando una presa estetica (Greimas 1987) che scardina la logica e lascia un senso di imperfezione e nostalgia. Il senso profondo della visita è perfettamente sintetizzato da uno dei murales posti all'interno dell'edificio diroccato di cui abbiamo parlato. Esso mostra una figura femminile triste e cretizzata che assume sul suo corpo l'opera, fondendosi con essa o forse componendosi proprio a partire da essa: i blocchi che, a seconda della direzione da cui si guarda la compongono o la scompongono sono posti in linea di continuità con quelli di cemento che formano il Cretto, visualizzando la ricercata fusione tra paesaggio e corpo (Fig. 22).

¹³ Su questi temi, cfr. Calabrese 1991.



Fig. 22 – La figura femminile cretizzata in un murale all'interno dell'edificio di fronte al Grande Cretto.

10. Conclusione metodologica

Il Cretto è sicuramente un luogo esemplare per l'analisi semiotica dello spazio. Un sito controverso, preceduto e attraversato da eventi salienti, apparentemente ben delimitato, portatore di senso a partire da una configurazione espressiva peculiare. L'analisi, come abbiamo visto, inizia dalla descrizione del luogo, che è già una forma di messa a fuoco, una prima selezione di pertinenze.

Il punto di equilibrio da trovare nell'analisi deriva da una sorta di aggiustamento tra ricercatore e testo: il primo impegnato a mantenere la coerenza del suo percorso e a prendere decisioni "arbitrarie" che però, una volta prese, andranno considerate necessarie; il secondo pronto a offrire le sue indicazioni, a suggerire man mano le proprie categorie di analisi e inevitabili cambi di direzione rispetto alle previsioni. Ecco perché, almeno in prima battuta, è sempre bene tenere il campo di indagine più ampio possibile: quanti più testi si considereranno, quanti più discorsi si ascolteranno, tanto più potranno imporsi allo sguardo elementi ricorrenti, opposizioni fondamentali, comparazioni utili. Solo dopo un'ampia e approfondita ricognizione si potrà capire quali, tra questi testi, spazi, discorsi sono elementi variabili, e dunque da abbandonare, e quali invece gli elementi ricorrenti da tenere in considerazione. Il corpus si definisce in corso d'opera, è un costrutto provvisorio che si mette a fuoco durante l'analisi (Greimas, Courtés 1979, ad vocem). In altri termini è sempre la fase di avvio della ricerca quella per certi versi più complessa e confusa; una volta individuate le chiavi di lettura preferenziali, diventa più semplice orientarsi e mettere a fuoco idee e concetti.

Se il modello del percorso generativo è uno scheletro generale che offre una rigorosa griglia di partenza, è anche vero, come dicevamo in apertura, che è il progetto di descrizione a orientare l'analista nell'individuazione del testo e di specifiche categorie e modelli su cui soffermarsi. Lo abbiamo visto, per esempio, per l'analisi plastica dello spazio: a partire dalle immagini trovate sul web e dalle considerazioni sugli sguardi e sugli osservatori implicati nella visita è sorta l'esigenza di considerare le differenze tra le prospettive ampia e ristretta, che tanto nei discorsi *su*, quanto nei discorsi *di* emergevano. E a partire dalla descrizione di queste differenze si è reso evidente come esse riguardassero per lo più le categorie plastiche. E considerando le categorie plastiche si è visto come esse lavorassero all'unisono, richiamando di conseguenza considerazioni sulle estetiche classica e barocca. In questo modo il ragionamento progredisce in chiave logica, a patto di ascoltare il testo e le domande che esso pone.



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Augé, M., 2003, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée; trad. it. *Rovine e macerie*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- Benveniste, É., 1962, "Les niveaux de l'analyse linguistique", in Id., *Proceedings of the 9th International Congress of Linguists*, Cambridge, Mass., poi in É. Benveniste, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard; trad. it. "I livelli dell'analisi linguistica", in É. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore 1971, pp. 142-156.
- Barthes, R., 1967, "Sémiologie et urbanisme", ora in R. Barthes, 1985, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, pp. 261-271; trad. it. *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi 1991, pp. 49-59.
- Calabrese, O., 1991, "Rappresentazione della morte e morte della rappresentazione", in I. Pezzini, a cura, *Semiotica delle passioni*, Bologna, Esculapio, pp. 97-108.
- De Certeau, M., 1990, *L'invention du quotidien, Arts du faire*, Paris, Gallimard; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro 2001.
- Demaria, C., 2006, *Semiotica e memoria*, Roma, Carocci.
- Eco, U., 1984, "Prefazione", in P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Milano, Frassinelli.
- Eco, U., 1986, *Travels in Hyperreality*, San Diego, Harcourt.
- Eco, U., Fabbri, P., 1978, "Progetto di ricerca sull'utilizzazione dell'informazione ambientale", in *Problemi dell'informazione* n. 4, pp. 555-597.
- Floch, J.-M., 1990, *Sémiotique, marketing et communication*, Paris, PUF; trad. it. *Semiotica, Marketing, Comunicazione*, Milano, FrancoAngeli 1992.
- Giannitrapani, A., 2014, "Traumi territoriali e strategie di ricostruzione nel Belice", in I. Pezzini, N. Savarese, a cura, *Spazio pubblico fra semiotica e progetto*, Roma, INU.
- Giannitrapani, A., 2017a, "Prese urbane. Studi di enunciazioni cittadine", in *Versus* 125, 2/2017, pp. 303-322.
- Giannitrapani, A., 2017b, *Spazi, passioni, società. Problemi teorici e studi di caso*, Roma, Nuova Cultura.
- Greimas, A. J., 1966, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse; trad. it. *Semantica strutturale*, Roma, Meltemi 2000.
- Greimas, A. J., 1976a, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil; trad. it. *Semiotica e Scienze sociali*, Torino, Centro Scientifico editore 1991.
- Greimas, A. J., 1976b, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil; trad. it. *Maupassant. Esercizi di semiotica del testo*, Torino, Centro Scientifico Editore 1995.
- Greimas, A. J., 1987, *De l'imperfection*, Paris, Fanlac; trad. it. *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio 1988.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Mondadori 2007.
- Hammad, M., 2003, *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*. Roma, Meltemi.
- Hammad, M., 2015, *Sémiotiser l'espace: decrypter architecture et archeologie*, Paris, Geuthner.
- Lotman, J. M., 1987, "Architektura v kontekste kul'tury", in Id., *Architecture and Society / Architektura i obšcestvo* n. 6, Sofia; trad. it. "L'architettura nel contesto della cultura", in *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica*, Bergamo, Moretti & Vitali 1998.
- Marin, L., 1973, *Utopiques, jeux d'espaces*, Paris, Minuit; trad. it. parz. *Dysneyland. Degenerazione utopica*, in M. Del Ninno, a cura, *Etnosemiotica*, Roma, Meltemi 2007.
- Marrone, G., 1998, *Estetica del telegiornale*, Roma, Meltemi.
- Marrone, G., 2007, *Il discorso di marca*, Roma-Bari, Laterza.
- Marrone, G., 2010, *L'invenzione del testo*, Roma-Bari, Laterza.
- Marrone, G., 2013, *Figure di città*, Milano, Mimesis.
- Mazucchelli, F., 2015, "Abiti di pietra. La memoria architettonica tra indici, impronte e 'invenzioni' del passato", in *Rivista italiana di filosofia del linguaggio* 0 (2), pp. 282-299.
- Marsciani, F., 2007, *Tracciati di etnosemiotica*, Milano, FrancoAngeli.
- Musolino, M., 2017, "L'arte traumatica. Gibellina e la risemantizzazione delle sue rovine", in *Meridiana* n. 88, pp. 155-174.



- Pezzini, I., 2011, *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza.
- Pezzini, I., 2018, “Medellin Semioscapes”, in A. M. Lorusso, G. Ferraro, R. Finocchi, a cura, *Il metodo semiotico*, in *E/C* n.24, pp. 128-146.
- Rava, G., 2017, “Tracce della memoria tra oblio e risemantizzazioni. I casi del Grande Cretto e dell'ex prigioniero HM Maze”, in A.M. Lorusso, a cura, *Filosofi(e)Semiotiche*, Vol. 8, N. 1, 202.
- Recalcati, M., 2018, *Alberto Burri. Il Grande Cretto di Gibellina*, Arezzo, Magonza.
- Sedda, F., 2016, “La trama e la curva. Riflessioni su città e plasticità”, in I. Pezzini, a cura, *Roma in divenire tra identità e conflitti*, Roma, Nuova cultura.
- Violi, P., 2014, *Paesaggi della memoria*, Milano, Bompiani.
- Zorzi, S., 1995, *Parola di Burri*, Torino, Allemandi.