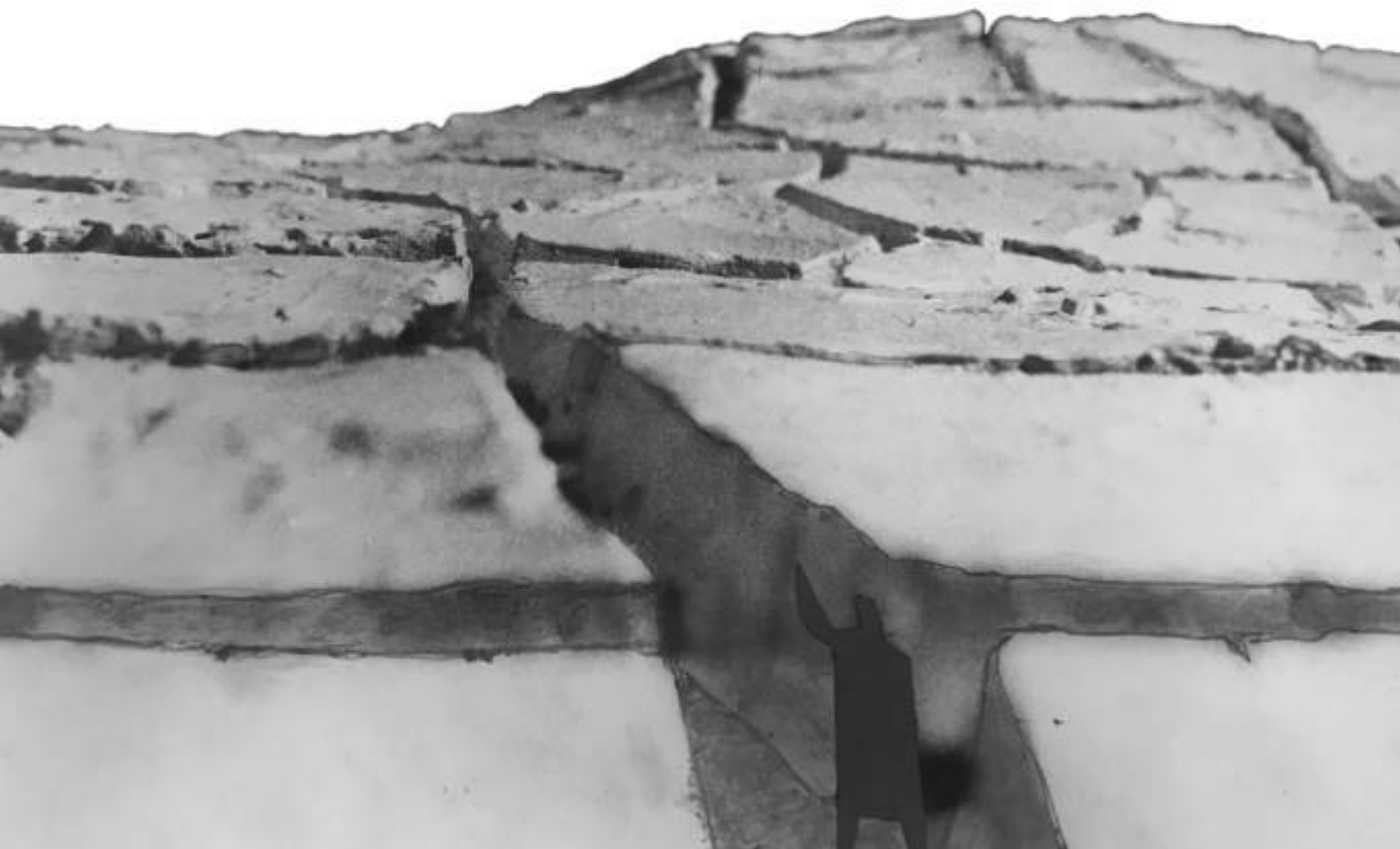
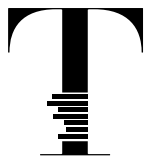


RACHELE DOMENICHINI

Architettura e arte ambientale

*Il caso del Cretto di Gibellina
nelle sue componenti progettuali,
realizzative e conservative*





Il presente volume è la sintesi della tesi di laurea a cui è stata attribuita la dignità di pubblicazione.

“Per il rigore metodologico, la ricerca archivistica e l'interpretazione delle fonti e l'innovatività dell'approccio critico”.

Commissione: Proff. F.V. Collotti, S. Caccia Gherardini, E. Ferretti, A. Lambertini, M. Tanganelli, G. Minutoli, G. Pancani

Ringraziamenti

Numerose sono le persone che vorrei ringraziare e che hanno supportato me e il progetto di tesi, ognuna mi ha lasciato qualcosa di diverso e unico. Ringrazio prima di tutto, la famiglia Zanmatti: l'architetto Alberto, la moglie Marisella, le figlie Giulietta e Gisella e la nipote Speranza; il Comune di Gibellina, il sindaco Salvatore Sutura, il responsabile dei Servizi Culturali, sport e spettacolo del Comune di Gibellina e responsabile amministrativo del MAC Gibellina Daniele Nastasi e tutto il personale del Comune; il geometra Giuseppe Pirrello e il signor Antonio Ferro, l'ingegner Leonardo Tilotta e il geometra Benedetto Lupo; la Fondazione Burri Palazzo Albizzini e in particolare l'architetto Tiziano Sarteanesi; il museo MUSMA di Matera.

Ringrazio inoltre Giorgio Ghelfi, Gianluca Fenili, Vanni Frassoni e tutti i collaboratori del prof. Minutoli.

in copertina

Alberto Zanmatti, elaborato di studio con il rapporto tra la figura umana e la struttura del Cretto,

lucido su fotografia della maquette, 1984. (Archivio privato Alberto Zanmatti)

progetto grafico

didacommunicationlab

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze

Susanna Cerri
Gaia Lavoratti



didapress

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 Firenze 50121

© 2019

ISBN da inserire



Stampato su carta di pura cellulosa Fedrigoni Arcoset

ELEMENTAL
CHLORINE
FREE
GUARANTEED



RACHELE DOMENICHINI

**Architettura e
arte ambientale**

*Il caso del Cretto di Gibellina
nelle sue componenti progettuali,
realizzative e conservative*





Nell'intervista che apre la riedizione del catalogo della celebre mostra "Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art" (2018), Germano Celant ricostruiva, sinteticamente ma con grande efficacia retorica, il percorso critico che lo aveva portato nei primi anni '70 alla ricerca sulla "pratica di costruire *enviroment*". Con la mostra veneziana del 1976, Celant giungeva alla cristallizzazione di temi e orientamenti culturali stratificatisi in un arco temporale di oltre sessant'anni, circoscrivibili nella espressione "arte ambientale". Il filo rosso che informava il progetto espositivo, e che veniva in esso evidenziato e valorizzato, era dunque il rapporto fra l'opera d'arte e lo spazio, a delineare un itinerario che si è dipanato nel tempo, a partire dalle Avanguardie storiche, e che - grazie alle esperienze degli anni '60 - giungeva all'espressività del decennio successivo, con sperimentazioni in grado - secondo Celant - di "cannibalizzare lo spazio".

L'operazione conoscitiva e restituiva della fermentante complessità del tema messa in campo da Celant ha evidenziato alcuni aspetti cruciali alla base dello studio dell'arte in rapporto allo spazio architettonico, urbano e paesaggistico: fra tutti, spicca l'importanza del concretizzarsi del processo creativo, da cui discende la necessità di analizzare tutte le fasi, approntando inoltre strumenti interpretativi specifici e interdisciplinari che devono necessariamente superare il tradizionale binomio ermeneutico artista-opera d'arte. Nell'arte contemporanea che si relaziona con lo spazio, dunque, il tema dell'arte come idea che trascende la fisicità dell'opera è certamente un aspetto fondamentale. Dallo specifico punto di vista dello storico dell'architettura, però, nel momento in cui l'opera che incarna quell'idea si relaziona con un contesto spaziale e con una *facies* molto articolata (matericamente e dimensionalmente), e nella circostanza per cui la qualità e le 'invarianti' di quel contesto divengono componenti che potremmo definire deterministiche (o comunque caratterizzanti), sembra importante far emergere gli elementi 'a priori' che qualificano tale "spazio" e gli aspetti fattuali alla base della sua realizzazione; allo stesso modo, appare opportuno dare conto dell'operato di quelle figure che entrano con un ruolo di primo piano in tutto il processo e che contribuiscono in modo decisivo all'esito finale dell'opera, nelle sue componenti fisico-materiche, dimensionali, percettive e di ricezione/comunicazione nei confronti del pubblico (sia dei critici, come pure dei comuni spettatori). A questo obiettivo risponde la ricerca sviluppata da Rachele Domenichini nella sua tesi di laurea, svolta con la guida di chi scrive e portata avanti insieme a Gianni Minutoli e Marco Di Salvo. Lo scopo della ricerca, dunque, è stato quello di far emergere l'importanza del processo realizzativo in tutte le sue fasi, e rendere così intellegibile il contributo di tutti gli 'attori' coinvolti, in un itinerario di conoscenza che si ritiene fondamentale anche per attuare progetti di restauro e conservazione sempre più coerenti ed efficaci, nonché per promuovere azioni di valorizzazione capaci di restituire la complessità culturale e concreta sottesa all'opera d'arte stessa.

Emanuela Ferretti
Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze



Architettura e arte contemporanea: fra processualità e autorialità

Alcune riflessioni.

L'ideazione e l'opera.

L'espressione *arte ambientale* viene utilizzata per descrivere genericamente il processo artistico o l'opera d'arte in cui l'artista si confronta attivamente con l'ambiente, tenendo presente oltre alla sua dimensione ecologica e naturale, anche il contesto nel suo insieme nella sua dimensione morfologica, politica, storica e sociale. Hal Foster (1955-) ha definito le opere di arte ambientale come progetti artistici *site-specific* che utilizzano materiali presi dall'ambiente al fine di creare nuove forme e permettono attività individuali sul paesaggio, in cui il fattore tempo svolge un ruolo determinante, generando interventi collaborativi e socialmente consapevoli.¹ Questa affermazione, seppur parziale, mostra come l'arte ambientale comprenda processi ed esiti anche molto diversi tra loro, accumulati dal superamento della concezione di autonomia dell'opera d'arte rispetto al contesto in cui viene collocata. Germano Celant (1940-2020) ha ulteriormente sviluppato questa riflessione chiarendo come tra l'opera e il contesto vi sia uno scambio reciproco: "l'arte crea uno spazio ambientale, nella stessa misura in cui l'ambiente crea l'arte."² Viene quindi superato il concetto di opera d'arte de-

stinata alla mera contemplazione e dunque collocata in un museo o in luoghi convenzionalmente deputati ed adibiti a tale scopo. Limitandoci al contesto italiano e alle sperimentazioni condotte nell'Italia centrale, è opportuno ricordare l'evento espositivo *Sculture nella città, Spoleto 1962*, pensata e voluta da Giovanni Carandente (1920-2009), alla quale prende parte anche Alberto Zanmatti. Si tratta del primo esempio di mostra di opere di arte contemporanea inserita nel tessuto urbano di un centro storico.³ Zanmatti, figura centrale anche nel cantiere di Gibellina, a proposito ricorda: "non era solo una mostra, ma l'inserimento di sculture moderne in un tessuto urbano antico, vivo e delicatissimo, cosa quasi impensabile a quei tempi. Gli artisti erano i più grandi del mondo da Hans Arp, Alexander Calder, David Smith, Henry Moore, Marino Marini, Lynn Chadwick, Leocillo e altri. (...) Per alcuni erano importanti alcune cose, per esempio la proporzione con lo spazio e quindi un continuo misurarsi con la scala dell'intorno e la prospettiva. Per altri contava più l'atmosfera dell'ambiente che si veniva a creare con l'inserimento dell'opera."⁴ L'architetto considera dunque l'evento di Spoleto un'e-

sperienza assolutamente rivoluzionaria, irripetibile: infatti i tentativi successivi risulteranno ben lontani da ciò che ha rappresentato *Sculture nella città* per il mondo dell'arte nel suo insieme. Nel 1980 Zanmatti, con Italo Tomassoni, a vent'anni dalla mostra di Spoleto, cura *Incontri 1980, interventi di artisti contemporanei a Spoleto*, invitando i più grandi protagonisti internazionali, ma il contesto e l'articolazione delle singole esperienze avrebbe portato risultati diversi. Zanmatti a tal proposito scrive: "gli artisti e l'arte stessa, nel frattempo, avevano cambiato molte regole! Subentrò l'effimero in molti interventi e questo portò a sperimentare soluzioni nuove e inaspettate. Daniel Buren scelse di dipingere tutte le alzate delle scalinate della città, e Spoleto ne ha molte, con piccoli quadrati alternati bianchi e rosa. Per qualche mese questo addobbo per una misteriosa cerimonia mise in festa la città. (...) Si è visto che la tendenza dei nuovi artisti di allora rispetto a quelli del '62 era dilatata verso interventi coinvolgenti la città intera, il panorama, l'ambiente, i grandi spazi, veri e propri eventi. Nell'arte era cambiato qualcosa e Incontri 1980 ne fece il punto."⁵ La prima esperienza di Spoleto dà inizio ad una serie di mostre in cui l'arte esce dai musei per occupare luoghi

nuovi e quotidiani, inaugurando la stagione creativa delle manifestazioni diffuse negli spazi aperti di piccoli e medi centri urbani, all'insegna della democratizzazione dell'arte e della cultura. Interessante da ricordare è, per esempio, la prima edizione di *Parole sui muri* organizzata nel 1967 a Fiumalbo (MO), da un gruppo di artisti e poeti con la collaborazione del sindaco. Alessandra Acocella ha osservato come in questa manifestazione siano già presenti "seppur in forma embrionale, i principali aspetti che caratterizzano l'inedita iniziativa: il ruolo promotore dell'amministrazione comunale, l'apertura all'interdisciplinarietà e all'internazionalità, il carattere reiterabile dell'evento."⁶ Pensata inizialmente come una mostra collettiva di manifesti, nelle diverse declinazioni di questa tipologia artistica diventa invece un grande evento multidisciplinare in cui si affiancano installazioni, *performance*, poesie sonore, film sperimentali e *happening*, collocati nelle strade del paese e all'interno degli edifici pubblici, trasformando il borgo dell'Appennino in un unico grande laboratorio artistico. Nel 1969 a Caorle (Venezia), città veneta che si affaccia sul mar Adriatico, viene organizzato un evento dal carattere sperimentale in cui Gianni Colombo (1937-1993) idea l'*Itinerario Pro-*

¹ CinqueColonne 2015.

² Celant 1976, pp. 5.

³ Carandente 2007, Tomassoni 2005, Ammammino 2016/2017.

⁴ Tomassoni 2005, pag. 4.

⁵ Ivi, pag. 5.

⁶ Acocella 2016, pag. 13.

grammato: un lungo tunnel percorribile a cielo aperto composto da tubolari di ferro, allestito sul lungomare: “il progetto dell’opera mostra come l’armatura metallica del tunnel venga attraversata longitudinalmente da fili di *nylon*, tra loro paralleli, creando pareti inclinate alternative in senso opposto. Nell’ultima parte del percorso, queste strutture filiformi sono ravvicinate al punto tale da obbligare lo spettatore a divaricarle per andare oltre. Un congegno elettromeccanico, indicato nelle note tecniche dell’opera, è funzionale ad accrescere il senso di instabilità, animando questi elementi flessibili.”⁷ Nel testo critico per il catalogo della rassegna, Gillo Dorfles (1910-2018) così descrive l’intervento: “tende ad alterare e quindi a stimolare mediante percezione estetica, organi di senso diversi rispetto a quello più comunemente sollecitati dalla vista, in questo caso, il senso dell’equilibrio.”⁸ Certamente altri esempi si potrebbero fare, a testimonianza del ruolo trainante che la manifestazione di Spoleto ha avuto nell’Italia degli anni Sessanta e Settanta⁹ e sarebbe riduttivo, comunque, limitare le opere di arte ambientale alle sole mostre che si sono svolte nel tempo. Interessante risulta invece notare come il rapporto con l’ambiente assuma dimensioni sempre più ampie e un carattere definito nelle opere di *Land Art*, trasformando la natura stessa in opera d’arte, nel rispetto dell’ambiente e armonizzandosi con esso. In tal senso esemplari risultano *Spiral Jetty* di Robert Smithson (1938-1973) e

Double Negative di Michael Heizer (1944 -).¹⁰ Queste due opere, nate quasi contemporaneamente alla fine degli anni Sessanta -la prima nel Grande Lago Salato dello Utah e la seconda nel deserto del Nevada- evidenziano la volontà degli artisti di intessere un dialogo serrato con l’ambiente. In *Spiral Jetty*, in particolare, vengono utilizzate 6500 tonnellate di rocce basaltiche, cristalli di sale, acqua e alghe, presenti nel territorio, per formare una spirale sul lago. L’artista lavora su qualcosa che esiste, frutto della natura e quindi, soggetta alle trasformazioni: si tratta di un’opera temporanea, perché grazie all’azione degli agenti atmosferici, essa può mutare o addirittura scomparire per sempre. *Double Negative*, invece, è costituita da due lunghi solchi (profondi 15 metri) scavati con le ruspe a formare due *canyon* artificiali in asse tra loro e segnati nel mezzo dal declivio naturale del terreno. I due solchi gemelli creano tra di loro un vuoto, ovvero uno “spazio negativo” per cui non è chiaro se l’opera corrisponda allo spazio attorno o a quello tra i solchi. Questi, infatti, oltre a separare tra loro due lembi di terra a precipizio, sono a loro volta attraversati dal vuoto naturale del declivio, creando così un “doppio negativo”, un’assenza di materia doppiamente simmetrica. I due esempi citati sono molto importanti perché testimoniano la *formamentis* degli artisti, a sua volta caratterizzata dalla inesausta ricerca di dialogo fra arte e paesaggio.

In questo quadro è dunque opportuno domandarsi se il Cretto di Gibellina

sia da considerarsi una semplice opera di *Land Art*. Nonostante abbia diversi punti in comune con questa forma di espressività artistica, non si può non far riferimento alla dimensione sociale dell’opera che si interseca con le componenti *site-specific*: “un intervento realizzato *in loco* e ideato per un luogo specifico, con particolare attenzione per la comunità destinata a fruirlo, si riferisce allo sconfinamento nello spazio che contraddistingue le installazioni in cui il contesto è parte imprescindibile, come nelle opere realizzate a e per Gibellina.”¹¹ In questa osservazione di Costanzo infatti, viene evocata la complessità dell’intervento ideato da Burri per i ruderi della vecchia città, contaminando monumentalità e memoria, valenze spesso associate al trauma. La stessa autrice ha notato come: “Gibellina si imposta dunque come luogo altamente simbolico in quanto rovina e arte contemporanea, distruzione e cultura si incontrano per dare vita a un’utopia ancora oggi capace di una grande, seppur controversa, fascinazione.”¹² Concetti contrastanti di macerie e riscatto, *discuntinuum* della morte e *continuum* della vita, *pars construens* e *pars destruens* si riconciliano a Gibellina affidando un messaggio polisemico al *Grande Cretto*, che assume un significato intenzionalmente poetico, capace di “generare forme di ritualità contemporanee che affondano le proprie radici nell’antico.”¹³ Non si può inoltre tralasciare il fatto che l’esperienza della ricostruzione della città di Gibellina Nuova, che

per volontà del sindaco Ludovico Corrao diviene un museo *en plain air*, presenti notevoli tangenze con *Spoleto 1962*: “il confronto tra Gibellina e Spoleto in nome di presenze comuni come quelle di Colla, Consagra, Franchina e Pomodoro consente di proporre un parallelismo basato sull’idea di democratizzazione della cultura e sulla visione della scultura come bene da condividere con la collettività. Le opere (...) si alimentano della stretta relazione con il luogo e si basano sullo sconfinamento nello spazio.”¹⁴ La complessità dell’intervento di Gibellina esemplifica una questione di grande rilievo, ovvero in che misura opere così articolate e che prevedono una non lineare processualità possano essere ricondotte ad una sola personalità artistica. La domanda che nasce davanti a questo tipo di opere è come il concetto di autorialità, nel senso tradizionale del termine, possa correttamente circoscrivere il contributo del singolo artista nell’ambito di un *iter* interdisciplinare e stratificato che contraddistingue la realizzazione dell’intervento. Diventa così di sostanziale importanza analizzare l’opera non solo dal punto di vista dell’artista che l’ha ideata ma, specialmente se essa si confronta con il paesaggio o gli spazi urbani, ricostruirne tutta la vicenda progettuale e le fasi di realizzazione, così da comprendere meglio il ruolo dei diversi personaggi coinvolti. “Un ruolo di primo piano, a fianco dell’artista che crea un’opera di arte ambientale, è ricoperto da una figura che non ha un profilo professionale standard, ma è spesso un architetto o

⁷ Acocella 2016, pag. 153.

⁸ Ibidem.

⁹ Acocella 2016, Ammammino 2016/2017.

¹⁰ Costanzo 2022, pag. 24.

¹¹ Ivi, pag. 8.

¹² Ibidem.

¹³ Ivi, pag. 22.

¹⁴ Ivi, pag. 29.



in ogni caso un professionista con una specifica competenza nel gestire problematiche e tecniche coinvolte nella creazione di opere nello spazio.”¹⁵ È opportuno quindi analizzare e valorizzare il contributo delle singole figure coinvolte nelle installazioni e nelle creazioni di opere d’arte ambientale, non solo per scopi puramente conoscitivi, ma anche perché gli architetti “siano in grado di sviluppare adeguati strumenti euristici quando si trovano al fianco di un artista che lavora con/sull’ambiente, ma anche in situazioni dove – come conservatori – sono responsabili per verificare e controllare i risultati e gli impatti culturali, sociali e economici dell’opera nel contesto.”¹⁶ Tali problematiche, con particolare riguardo al ruolo dell’architetto Zanmatti e dei vari responsabili del cantiere, sono rimaste del tutto in ombra nei copiosi studi sul Cretto di Gibellina, anche nel recentissimo contributo monografico di Cristina Costanzo (2022). Fra i vari esempi che si potrebbero citare, degno di

nota è il caso dei *Floating Piers* di Christo e Jean Claude sul Lago d’Iseo nel 2016, per il quale Gillo Dorfles ha osservato: “è difficile dire cosa sia l’opera: il risultato finale o il processo progettuale che l’ha portato.”¹⁷ La progettazione rappresenta una tappa fondamentale: prima della realizzazione ne viene costruito un prototipo in scala 1:1 di misure 16 per 20 metri, assemblato sul Mar Nero per determinarne stabilità e resistenza. Altrettanto importante per la riuscita dell’opera, risulta l’istituzione di una speciale conferenza di servizi per coordinare ventuno enti coinvolti nell’iter autorizzativo. Altro esempio molto rappresentativo è l’opera *Support* di Lorenzo Quinn costruita a Venezia nel 2017, per la realizzazione della quale l’artista coinvolge non solo un gruppo di ingegneri, ma anche lo studio di architettura veneziano *CeC* per superare i problemi relativi all’acqua alta che invece non era prevista per il giorno dell’installazione. La soluzione prevede che il nucleo struttura-

le all’interno delle mani si appoggi su una piastra di larghezza un metro, collegata tramite viti ai pali di fondazione necessari nel delicato contesto lagunare. Diventa perciò di fondamentale importanza osservare l’opera d’arte attraverso tutti gli aspetti organizzativi, amministrativi, economici e normativi attinenti al contesto in cui l’opera prende forma in relazione allo spazio, senza però sminuire il ruolo dell’ideatore. Esempio in tal senso, è il caso del *Grande Cretto* di Gibellina in cui l’artista Alberto Burri genera l’idea creando una *maquette*, tutt’ora conservata nel Museo Fondazione Palazzo Albizini a Città di Castello, ma affidandosi poi alla figura dell’architetto e amico Alberto Zanmatti per la realizzazione dell’intera opera che ricopre circa dieci ettari di terreno.

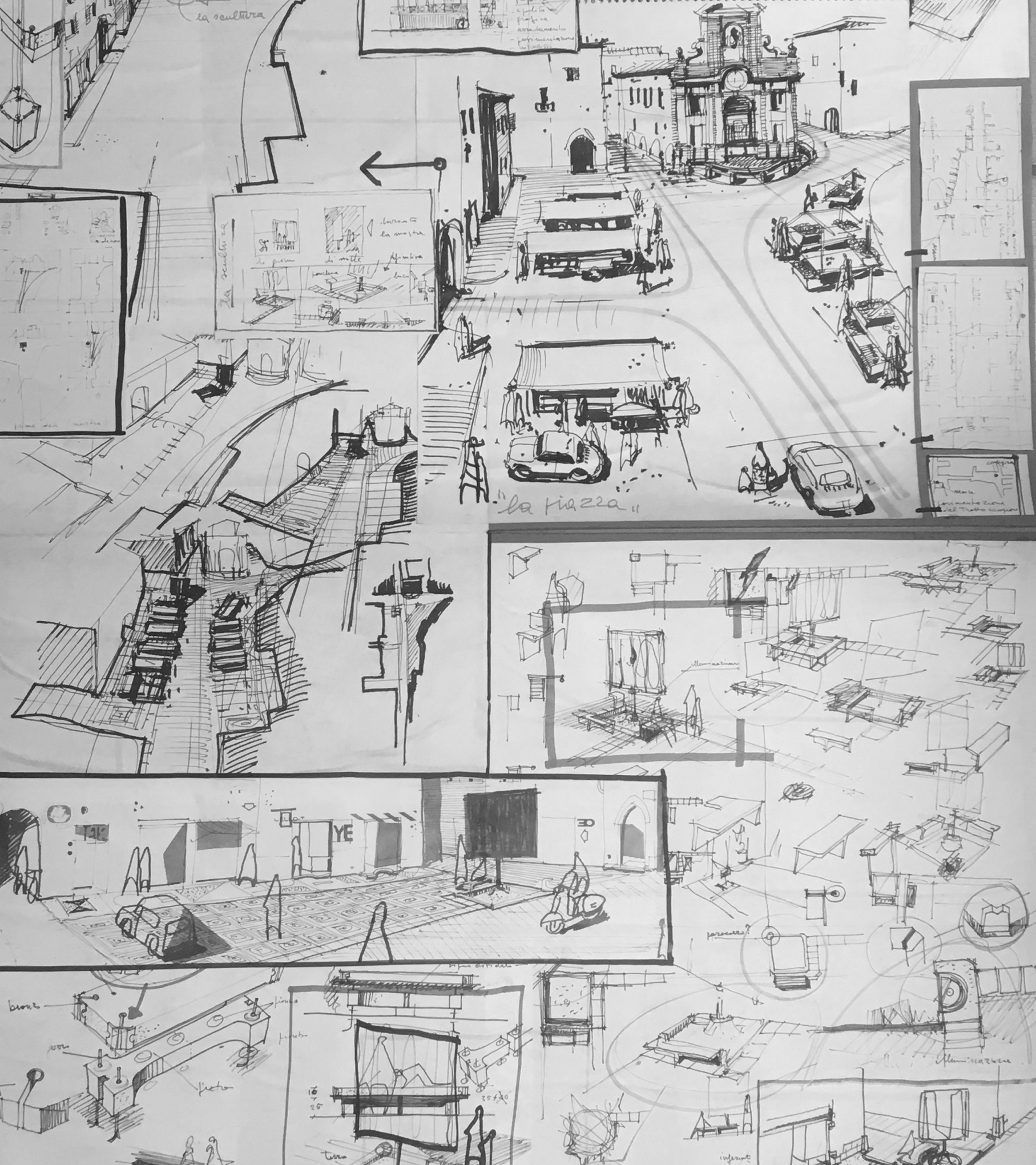
Zanmatti non risulta solo un mero esecutore della volontà dell’artista, che si reca solo una volta nel cantiere dopo l’inizio dei lavori, ma anzi diventa egli stesso protagonista nelle scelte progettuali che conferiscono caratteristiche fondamentali all’opera e ne en-

fatizzano il messaggio, come ad esempio l’altezza dei blocchi, fissata a circa un metro e cinquanta, di modo da potersi sempre orientare anche percorrendo i camminamenti e poter aprire lo sguardo verso il paesaggio circostante, ma anche riguardo alla progettazione stessa: confrontando la *maquette* e l’ortofoto del *Cretto* realizzato si nota, infatti, vi siano notevoli differenze. La *maquette* conta 110 blocchi, mentre quelli realizzati sono 122, questo rende difficile la sovrapposizione delle due immagini anche se si riescono a riconoscere i percorsi delle strade principali tracciati dall’artista, che solo in parte, corrispondono alle vecchie strade della città. Ci sono inoltre blocchi che risultano notevolmente diversi e le strade esterne non vengono rappresentate nel plastico, ma sommariamente il manufatto rende bene l’idea di ciò che verrà poi realizzato.

¹⁵ Ferretti 2021, pag. 228.

¹⁶ Ivi, pag. 230.

¹⁷ Ivi, pag. 233.



Alberto Zanmatti (1932 -): una vita dedicata all'arte e all'architettura

Vita e opere

Alberto Zanmatti nasce a Roma il 2 luglio 1932, ben presto la famiglia si trasferisce a Parma dove il padre Carlo, un personaggio di grande importanza per la nascita delle aziende petrolifere Agip ed Eni, riceve l'incarico di seguire i cantieri di perforazione per le ricerche e la produzione petrolifera. È proprio il padre a trasmettere la passione per l'arte e il collezionismo di opere d'arte al figlio. L'architetto, infatti, nel libro *Alberto Zanmatti una vita per l'arte* di Ludovico Pratesi, afferma: "[...] dei suoi figli ero quello che stava più in casa e quindi dividevo con lui la sua passione per l'arte. Quando arrivava un nuovo quadro lo aiutavo a sistemarlo in casa. Io lo appendevo al muro e lui mi aiutava a definire la giusta posizione sulla parete, seduto su una sedia."¹⁸ Ma l'arte non è l'unica passione del futuro architetto, si dedica infatti anche allo sport diventando campione italiano di rugby nella stagione 1959/60 con il Parma. Numerosi giornali riportano il "magnifico exploit di Zammatti"¹⁹ che lodano così il giovane atleta: "un cenno particolare merita la prestazione di Zammatti che ha sfruttato da consumato campione, tutte le palle che i compagni gli passavano: le tre mete

parmensi portano tutte la sua firma ed è questo, un titolo sufficiente per definire magnifica la sua partita odierna."²⁰ Nonostante la stampa del nome risulti sbagliata in quasi tutti gli articoli, tutti sono concordi sulle potenzialità del giovane, che però dovrà interrompere la carriera sportiva a causa di un problema a un ginocchio.

A 19 anni Alberto si trasferisce a Firenze per frequentare la facoltà di Architettura e si laurea nel 1964 con la tesi *La strada e il museo* seguito dai professori Leonardo Savioli (1917 – 1982), Leonardo Ricci (1918 – 1994) e Giuseppe Giorgio Gori (1906 – 1969). In un'intervista afferma che i primi due, insieme a Giovanni Michelucci (1891 – 1990), sono stati i professori che più lo hanno colpito nel suo percorso universitario, Savioli in particolare perché lo ha accompagnato anche durante l'elaborazione della tesi. Zanmatti, infatti, lo definisce come "molto interessato all'argomento, un tipo molto raffinato, uno dei pochi che si occupava anche di arte, andava sempre a tutte le mostre, era sempre molto attivo."²¹

Nella stessa intervista parla anche di Ricci, di cui racconta un aneddoto riguardante il rapporto tra architettura

e scultura "aveva realizzato un gruppo di casette nella Bolognese e lì, aveva organizzato una piccola mostra di sculture. Sono andato a vederla, ricordo che c'era anche un Arp, erano sculture messe lì sui muretti delle case. Ne sono stato molto colpito."²² La tesi con cui si laurea l'architetto affronta un argomento simile: tratta della mostra del 1962 svoltasi per il Festival di Spoleto organizzata dal critico Giovanni Carandente. Zanmatti, ancora studente viene invitato dal critico a partecipare all'organizzazione e lui stesso ne parla nell'intervista del 2005: "avevo fatto una tesi, che poi abbandonai, perché ho avuto un'esperienza importante a Spoleto, una famosa mostra ideata da Carandente nel '62. Era un intervento di scultori nella città di Spoleto: c'erano tutti i più grandi scultori del mondo, da Calder, poi Henry Moore, David Smith e più che una mostra, era un inserimento di opere d'arte moderna, che allora era contemporanea, in un tessuto antico come Spoleto. E io che ero ancora a Firenze in procinto di laurearmi, ho avuto questa occasione, da lì è nato il mio amore con gli artisti conoscendo prima questi e poi gli altri, come Burri con cui c'è stato un grande feeling".²³

"Henry Moore (per esempio) mi ha fat-

to capire come le sue sculture siano più vive all'esterno, all'aperto, con la pioggia, la neve, alla luce della luna (diceva: <<quando la luna non c'è basteranno i lampioni>>), al sole spostandosi nell'arco del giorno ne muoverà continuamente le forme".²⁴

L'architetto considera questa mostra, insieme a Palazzo Albizzini, le tappe più importanti della sua vita: "Mi ha insegnato il rapporto tra la scultura e lo spazio. Fin da ragazzo, quando facevo l'università a Firenze, vedevo le sculture nelle piazze delle città. Quando poi ho potuto sperimentare direttamente il dialogo tra scultura e architettura a Spoleto, parlandone con gli artisti, ho capito che era il mio interesse principale. Il fatto di mettere insieme scultura contemporanea e l'architettura storica mi ha molto affascinato".²⁵

La passione per le mostre e gli allestimenti accompagna Zanmatti per tutta la vita continuando nella città di Spoleto, ma anche partecipando a biennali, triennali e le numerose esposizioni ai Sassi di Matera. Nel 1964 realizza la *Spoletosphere* con Buckminster e Shoj Sadeo e la struttura modulare di Spoleto con Isamu Naguchi, nel 1965 si iscrive all'ordine degli architetti di Roma e nel 1966 è impegnato con la mostra dello scultore Leocil-

¹⁸Pratesi 2014, pag.9.

¹⁹Articoli di giornale e fotografie storiche della squadra di rugby campione d'Italia nel 1959/1960 presenti nell'archivio privato di Zanmatti.

²⁰ Ibidem.

²¹ Trascrizione a cura della laureanda dell'intervista all'architetto Alberto Zanmatti in occasione della mostra Giulio Zappaterra Architetto, Ferrara, 14 dicembre 2005.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Tomassoni, Zanmatti 2005, pag.11.

²⁵ Pratesi 2014, pag.48.



lo al Festival dei Due Mondi di Spoleto e quella di Marino Marini a Palazzo Venezia a Roma. Nel 1968 partecipa come capogruppo alla quattordicesima Triennale di Milano con un'isola pedonale nel centro di Pavia; nel 1974, sempre alla Triennale di Milano, progetta il *Teatro Continuo* insieme ad Alberto Burri, mentre nel 1976 inizia la sua avventura a Gibellina progettando il *Metting* per lo scultore Pietro Consagra. Nel 1980 organizza insieme a Italo Tomassoni un'altra mostra ambientata nella città di Spoleto intitolata *Incontri 1980, interventi di artisti contemporanei a Spoleto*, alla quale prendono parte artisti come Lewitt, Buren e Paolini, e, nello stesso anno, avviene anche l'incontro Beuys-Burri alla Rocca Paolina di Perugia. Nel 1981 inizia la sua collaborazione con Burri nel progetto di restauro di Palazzo Albizzini a Città di Castello: l'esperienza nel luogo di nascita di Burri e la loro collaborazione si protraggono poi nell'organizzazione della mostra per il V centenario di Raffaello (1983) e nei progetti per gli Essiccatoi del Tabacco

(1987) e la Pinacoteca (1990). Nel 1985 Zanmatti è con Burri a Gibellina per il progetto del *Grande Cretto*: i lavori dureranno fino al 1989, per poi interrompersi a opera incompiuta, ultimata solo nel 2015, in occasione del centenario della nascita dell'artista. Nel 1987, con Fausto Melotti, iniziano le grandi mostre ai Sassi di Matera,²⁶ nelle chiese rupestri di Madonna delle Virtù e San Nicola dei Greci: è un capitolo importante nella vita dell'architetto perché organizzerà mostre in questi luoghi per ben 25 anni su diversi artisti come Arturo Martini (1989), Pericle Fazzini (1994), Santa Matta (1995) Libero Andreotti (1998), Stanislav Kolibal (1999) Antonietta Raphael (2003), Marcello Mascherini (2004), David Hare (2005), Alberto Viani (2006), Mirko Basadella (2007) Ibram Lassani (2008), Dino Basadella (2009), Kengiro Azuma (2010) e Francesco Somaini (2011). Nel 1988, sempre a Matera, si dedica alla mostra *Periplo* della scultura contemporanea e nel 1990 alla Pinacote-

ca nel Palazzo Vasariano di Città di Castello, si occupa anche di una importante mostra di Carla Accardi a Gibellina, dell'allestimento della sala Marino Marini nei Musei Vaticani e della mostra di *Scultura Americana* a Matera. Nel 1991 collabora di nuovo con Alberto Burri per il *Teatro Scultura* in 'Ville Vesuviane, i giardini' a Villa Campolieto a Napoli come pure ad una mostra di Marino Marini all'Accademia di Francia a Roma (Villa Medici al Plincio).²⁷ Nel 1992 riceve il premio INARCH per l'architettura, collabora con Ettore Spalletti per progettare *La Fonte dei Passeri* a Valencia e organizza insieme a Italo Tomassoni un altro incontro tra il filosofo Beuys e l'artista Burri alla Rocca Paolina di Perugia.²⁸ Nel 1993 collabora al progetto del *Flash Art Museo* di Trevi come consulente; nel 1994

dispone due mostre di Pericle Fazzini, una nelle Basiliche dei Sassi di Matera e una a Parigi.

Nel 1996 è impegnato nella mostra antologica di Alberto Burri al Palazzo delle Esposizioni di Roma e nell'allestimento dell'ala del Museo di Arte Contemporanea di Capodimonte. Nel 1997 cura la mostra di Arnaldo Ciarocchi nella Chiesa di Sant'Agostino a Civitanova Marche, di Raffaele Spizzico nel Castello Svevo a Bari e la mostra Città Nuova al Palazzo delle Esposizioni di Roma, luogo in cui ha anche collaborato alla mostra Città Natura.

Nel 1999 allestisce la mostra *Paolo VI una luce per l'arte, Braccio di Carlo Magno* che verrà esibita a Città del Vaticano e a Trieste e *Minimalia a P.S.1* (Moma) a New York.

Nel 2000 il critico Francesco Moschini dedica a Zanmatti una mostra dal titolo "Alberto Zanmatti. Le affinità elettive" nella galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna a Roma. La mostra intende ripercorrere lo stretto rapporto tra l'architettura e l'arte contemporanea a partire dagli anni Sessanta

²⁷Ibidem.

²⁸Appella 2012, pag. 93, Archivio privato di Zanmatti; Nella Rocca Paolina riqualificata, il 4 Aprile 1980 Beuys e Burri si incontrano. Dopo un'introduzione di Italo Tomassoni, il curatore presentò i due artisti chiedendo loro di spiegare al mondo la natura profonda della cultura europea. In quel momento, come prevedibile per due personaggi così diversi e indipendenti, Beuys e Burri cominciarono a rispondere ognuno a suo modo.

²⁶Appella 2012, pag. 93, Archivio privato di Zanmatti

pagina precedente
Alberto Zanmatti
(foto di Alberto Burri), 1989
(Archivio privato Alberto Zanmatti)

Ritratto di Alberto Zanmatti,
Calder 1964 inchiostro 21.27cm
(Archivio privato Alberto Zanmatti)

a destra
Alberto Zanmatti che studia Burri, 1956
(Archivio privato Alberto Zanmatti)



che caratterizza l'emblematica figura dell'architetto.²⁹

Nel 2005 si dedica alla mostra di Pericle Fazzini a Villa d'Este a Tivoli e alla mostra di Tito nel Complesso Vittoriano di Roma. Nel 2006 segue la progettazione del museo di Pericle Fazzini ad Assisi, in cui poi allestisce mostre dal 2006 al 2009, e del MUSMA, Museo di Arte Contemporanea di Matera. Nel 2010 cura l'allestimento della mostra di Carlo Guarenti al Museo di Castelvecchio a Verona (a cui ne viene dedicata una anche nel 2012) e al primo progetto del CIAC di Foligno. Inoltre tiene per tre anni il corso di Allestimenti nell'Università La Sapienza di Roma. Nel 2012, per festeggiare i suoi 80 anni, viene dedicata all'architetto una mostra al MUSMA di Matera: *Alberto Zanmatti e i compagni di strada*. Nella presentazione alla mostra viene specificato come essa vuole essere un "omaggio e un gesto di riconoscenza all'architetto che più ha segnato la storia degli allestimenti nella se-

conda metà del secolo appena trascorso [...] caratterizzato sempre da quel <<raffinato anonimato>>, giustificato dal non volersi mai sovrapporre con le proprie tracce alle opere o agli spazi che le ospitavano".³⁰ Nella presentazione della mostra AZ, *la scultura di Alberto Zanmatti (omaggio a Ugo Mulas)* (2019), Alberto Clementi lo descrive come "una personalità proteiforme, che nella sua vita di architetto innamorato dell'arte ha praticato intensamente almeno cinque profili di creatività: collezionista di arte raffinato, allestire rispettoso, progettista misurato, scultore occasionale, designer ironico" e ancora "i suoi allestimenti testimoniano una sommessima quanto raffinata capacità di invenzione di scene espositive che fanno dialogare sapientemente le opere con l'ambiente circostante. Il rapporto tra opere e contesto è ogni volta diverso, calibrato sulla singolarità dello spazio circostante."³¹ Lo stesso Zanmatti, parlando del suo rappor-

to con gli artisti, afferma che "hanno certamente trovato in me un entusiasmo vero, rispettoso e disinteressato. Avevo idee affini al loro lavoro. Gli architetti erano portati negli allestimenti a strafare e si rifacevano quasi tutti a Carlo Scarpa che pur essendo un genio, tendeva a prevaricare col suo straordinario intervento, l'opera da esporre, divenendo lui stesso il protagonista. Questo non piaceva agli artisti" e ancora "credo che le regole valgano per tutti gli spazi anche se sono diversi. Studiare e capire il luogo, relazionarlo con la mostra che si deve allestire e avere poi <<un'idea>>. Ricordo sempre Quaroni all'università di Firenze: voleva vedere subito l'idea, quando gli si presentava un progetto da esaminare. Nel progettare devo ripulire, togliere continuamente ogni struttura ogni artificio pensato e rimanere all'indispensabile perché l'opera venga goduta senza orpelli inutili. Ho visto delle basi per sculture così elaborate da diventare più importanti dell'opera che sostenevano. Molti dicevano che erano bellissime ma non vedevano che erano sba-

gliate. Questo mio modo di pensare è stato visto da alcuni colleghi come un'<<assenza>> del mio lavoro, ma dagli artisti e sempre stato apprezzato."³²

La figlia di Zanmatti, Giulietta, direttrice artistica di Centrocentro, in un'intervista descrive così il padre "ha uno stile proprio nell'architettura, ha saputo come pochi riprendere l'utilità dell'architettura, al servizio dell'arte, ma anche delle case dove si vive, in una maniera che si può definire <<umanizzata>>. Sì, così lo chiamerei, l'<<architetto umanizzato>>, perché si è impegnato nel rendere gli spazi più vivibili"³³ anche la moglie Marisella concorda con il pensiero della figlia, raccontando un aneddoto semplice ma efficace: "in tutte le case progettate da lui, chiunque entri, la prima cosa che istintivamente riesce a trovare è la luce. È proprio un modo di pensare a chi andrà a vivere in quella casa, una cosa semplice ma fondamentale."³⁴

²⁹Presentazione mostra "Alberto Zanmatti. Le affinità elettive", 2000.

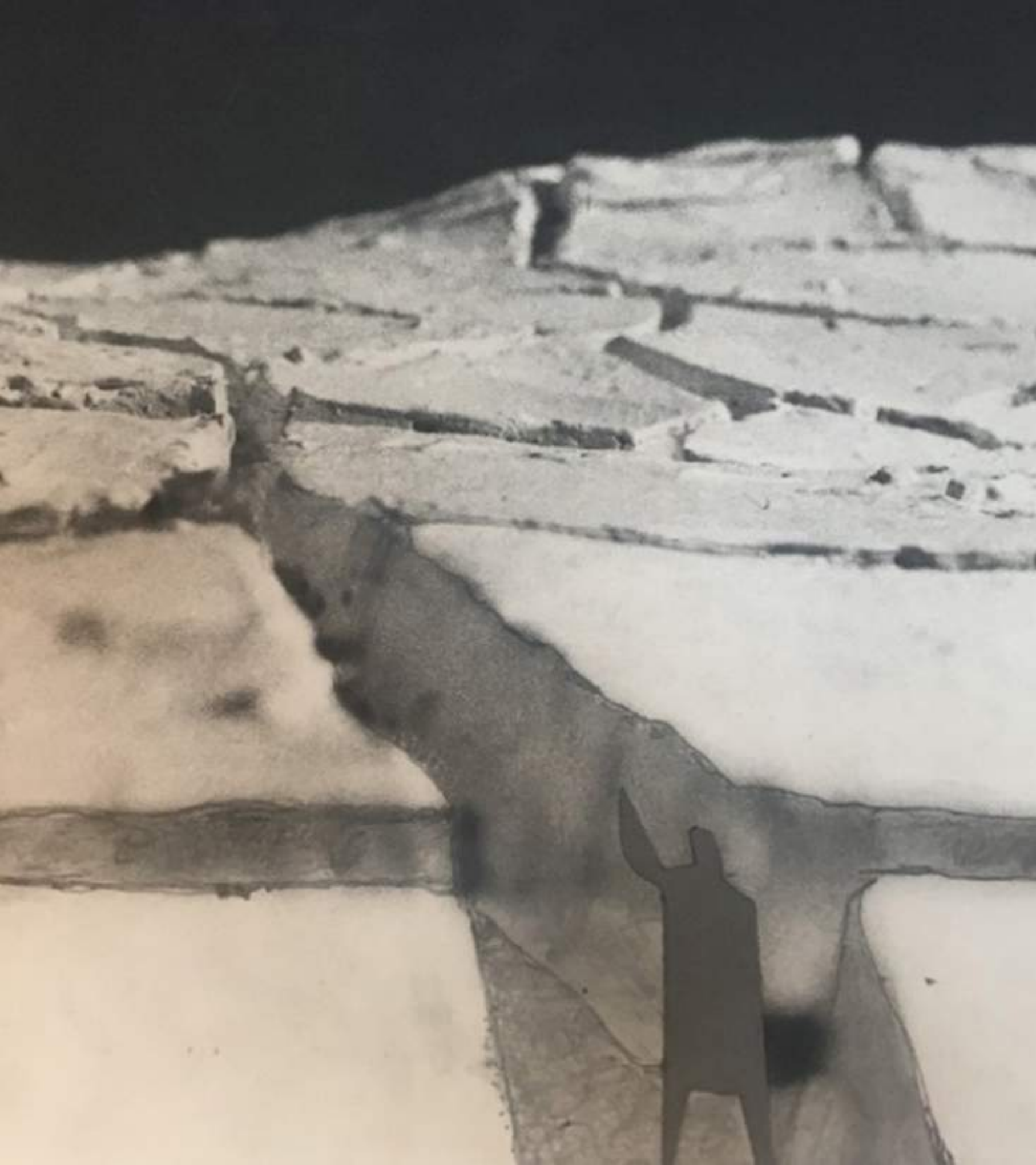
³⁰Presentazione mostra "Alberto Zanmatti e i compagni di strada", 2019.

³¹Clementi 2019.

³²Appella 2012, pag. 10.

³³Intervista rilasciata e trascritta dalla laureanda ad Alberto Zanmatti il 7 luglio 2022 a Campello sul Clitunno.

³⁴Ibidem.



Burri e Zanmatti; l'artista e l'architetto

Alberto Burri (1915-1995)

Alberto Burri è un grande artista di fama mondiale del secondo Novecento. Le sue opere variano dalla pittura, alla scultura, all'architettura e sono esempi significativi dell'arte informale del secondo dopoguerra. Per capire a fondo il rapporto creatosi con l'architetto Zanmatti, è utile ripercorrere la vita dell'artista.

Burri nasce il 12 marzo 1915 a Città di Castello, in provincia di Perugia, da Pietro, un commerciante di vino toscano e Carolina Torreggiani, una maestra. Dopo aver frequentato gli studi classici, si iscrive alla Facoltà di Medicina di Perugia, laureandosi nel 1940. Poco dopo la laurea viene chiamato alle armi, ma presto ottiene un permesso per effettuare un tirocinio per conseguire l'abilitazione di medico. Nel 1943 prende parte alla campagna d'Africa e fatto prigioniero dagli inglesi e portato in un *criminal camp* a Hereford in Texas. Lo stesso artista dichiara "in quegli anni di prigionia mi rifiutai di esercitare l'attività di medico, e mi calai completamente nella pittura. [...] Dipingevo tutto il giorno, era un modo per non pensare. Non feci altro che dipingere fino alla liberazione. E in quegli anni capii che 'dovevo' fare il pittore."³⁵ Tramite la Croce Rossa riesce a spedire in Italia i quadri dipinti durante la prigionia,

lo stesso artista racconta "feci un pacchettino e li inviai al mio indirizzo di casa dove li ricevetti. Poi li distrussi quasi tutti, salvandone solo quattro o cinque, tra cui il primo che ho fatto, tanto per ricordare quegli inizi e dimostrare che fin dall'inizio la mia era pittura di qualità."³⁶

Rientra in Italia nel 1946 e, dopo aver soggiornato per un breve periodo a Città di Castello, si trasferisce a Roma, dedicandosi interamente alla pittura. Nel 1947 allestisce la sua prima mostra alla galleria La Margherita di Roma. Le opere esposte sono ancora di carattere figurativo "erano tutti quadri a olio, ma mentre i primi erano semplici oli colorati, poi, cominciando a dipingere quadri astratti, ho iniziato a mescolare ai colori l'olio cotto con pietra pomice o con catrame nero... cominciavo a sentire la necessità di utilizzare una materia diversa."³⁷

Lo studio dei materiali caratterizza tutta la vita dell'artista diventando proprio una peculiarità delle sue opere: inizialmente i *Catrami*, poi le *Muffe*, con cui la materia sembra prendere vita, i *Gobbi*, i cui rami presenti all'interno della tela spingono il quadro verso la terza dimensione, una ricerca spaziale oltre la netta bidimensionalità.³⁸

³⁶Ivi, pag.19.

³⁷Ivi, pag.23.

³⁸La monica 2019, pag. 6.

I *Sacchi* nel 1952, in cui il colore scompare quasi del tutto, lasciando spazio alla materia, poi ancora *Combustioni* (1953/54), *Legni* (1957) ma anche *Ferri*, i *Cretti* (1978) di cui la più grande realizzazione avviene nel *Grande Cretto* di Gibellina (1985-89 concluso nel 2015) e infine i *Cellotex* (1979).

Nel 1955 sposa Minsa Craig, una ballerina americana che lo avvicina anche al mondo del teatro e lo coinvolge nella realizzazione di alcune scenografie. Successivamente progetta il *Teatro Continuo* in collaborazione con l'architetto Zanmatti per la Triennale di Milano.

Inizialmente le opere di Burri non sono molto apprezzate fino a quando James Sweeney le osserva con attenzione presso la Fondazione Origine e, grazie a lui, vengono introdotte negli Stati Uniti in una mostra collettiva e rappresentativa delle nuove tendenze europee. L'artista racconta che "quando arrivò Sweeney [...] trovò esposti presso la Fondazione numerosi lavori, tra cui un mio quadro del 1953. Sweeney lo notò e disse a Colla: <<Di chi è questo quadro? Vorrei conoscere questo artista>> e così Colla mi telefonò [...] gli feci fissare un giorno esatto per l'appuntamento e quel giorno ci incontrammo nel mio studio a Roma. Dopo aver visitato il mio studio rimase molto, molto soddisfatto, al punto che de-

cise di esporre due mie opere alla mostra degli *Young European Painters* che stava allestendo al Guggenheim, e scelse due sacchi, uno dei quali fu acquistato dopo la mostra. [...] da quella conoscenza cominciò con Sweeney una lunga amicizia, che durò tutta la vita."³⁹ Da questo momento in poi, infatti, la vita di Burri si alterna tra l'Italia e l'America organizzando e partecipando a numerose mostre negli Stati Uniti, in cui espone opere importanti e di grandi dimensioni, create dalla Ceramiche Baldelli a Città di Castello e poi assemblate in America come il *Grande Nero Cretto* (1976/77) di Los Angeles, di dimensioni 5x15 metri e composta da circa 700 pezzi, conservato al Franklin D. Murphy Sculpture Garden della University of California.

Al fine di tutelare le sue opere, lo stesso Burri, insieme ad amici fidati, idea la nascita di una Fondazione a Città di Castello. La prima collezione è conservata a Palazzo Albizzini, inaugurato nel 1981 dopo il restauro eseguito dagli architetti Alberto Zanmatti e Tiziano Sarteanesi, mentre la seconda collezione è conservata agli Ex Seccatoi del Tabacco sempre a Città di Castello inaugurata nel 1990. L'artista muore il 13 febbraio 1995 a Nizza ivi trasferito insieme a Minsa per cercare di trovare sollievo da un enfisema polmonare.

³⁵Zorzi 2016, pag.14.

³⁹Zorzi 2016, pag.30.



La collaborazione

“Avevo un fucile da caccia, un Cosmi, rarissimo che avevano regalato a mio padre. A quel tempo io ero già amico di Afro, eravamo vicini di studio e spesso se aveva bisogno di una mano, lo aiutavo volentieri. Afro e Burri condividevano la passione per il tiro al piattello, andavano anche a caccia, ma si divertivano al tiro al piattello. Afro mi disse <<Bisogna farlo vedere a Burri>>, ancora non conoscevo Burri, conoscevo la sua arte, ma non l'artista di persona, ma Afro era convinto che sarebbe impazzito. Burri fu interessato più al fucile che a me, mi disse di passare a trovarlo a Grottarossa. Lì, comunque, è iniziata la simpatia: Burri ha subito capito che io apprezzavo veramente la sua opera e non ero interessato a speculazioni.”⁴⁰

È il racconto del primo incontro dell'architetto Zanmatti con l'artista umbro, nei primi anni Sessanta a Roma, tramite un altro artista, Afro. L'incontro genera una certa sintonia tra i due personaggi che iniziano una collaborazione prima nella casa di Burri a Grottarossa, in cui l'artista chiede alcuni consigli all'architetto, poi nel restauro di Palazzo Albizzini e ulteriori progetti a Città di Castello. Zanmatti racconta: “quando c'è stato bisogno di un archi-

tetto per Palazzo Albizzini, Burri non ha avuto dubbi, potevo farlo io. Aveva avuto altre esperienze con architetti di nome, ma non ci andava d'accordo, cercavano sempre di imporre il loro punto di vista e non quello di Burri”⁴¹ e ancora “odiava gli architetti, come quasi tutti gli artisti, perché negli allestimenti delle mostre volevano sempre aggiungere qualcosa. A Burri bastava una parete che doveva essere dipinta di bianco *Medoc*, un chiodo e una buona luce.”⁴² Il chiodo in questione doveva essere appeso in alto, come gli affreschi di Giotto e Piero della Francesca o come le pale d'altare, dovevano incutere un certo rispetto. Queste erano le regole fondamentali di Burri, insieme alla distanza da porre tra un'opera e l'altra di modo da far “respirare l'occhio e non confondere i colori”.⁴³

A proposito del rapporto con altri architetti riporta un aneddoto dell'artista “Burri mi raccontò che Carlo Scarpa a Venezia, dove lui voleva esporre, gli aveva proposto delle pareti colorate lucide e, al centro della parete un listello di legno preziosissimo, dove andavano attaccati i quadri. Burri a momenti lo picchiava.”⁴⁴ L'architetto parla anche di come fosse lavorare con Burri: “de-

vo ammettere che era molto esigente: a volte prospettava soluzioni che a prima vista ti spiazzavano, ma le proponeva con una tale sicurezza che gli dovevi dare ragione, apparentemente perché pensavi di non avere scelta, per poi renderti conto che aveva ragione”⁴⁵ e ricorda anche un aneddoto per quanto riguarda la seduta per Palazzo Albizzini: “la cosa più divertente è stata la progettazione dello sgabello da collocare nelle sale. Anche lì non era facile accontentarlo: di tutto quello che era sul mercato nulla era adatto; non amava le forme per così dire <<aerodinamiche>>, perché l'oggetto doveva inserirsi in un'architettura abbastanza severa: la soluzione fu questa specie di scanno moderno. Anche la scelta del legno per la loro realizzazione fu di difficile individuazione, non doveva essere un legno scuro, non doveva entrare in competizione con le cornici dei quadri, ma neppure con le pareti: optammo per un legno chiarissimo, la betulla.”⁴⁶ Zanmatti racconta di essere molto grato all'artista per la loro collaborazione che non si limita a Palazzo Albizzini, ma si estende anche alla Pinacoteca del Palazzo Vasariano di Città di Castello (1990), il *Teatro Continuo* per la XV Triennale di Milano (1973), il *Teatro Scultura* presentato alla XLI Biennale

di Venezia (1984), varie mostre e allestimenti e, ultimo, ma non certo meno importante, il *Grande Cretto* di Gibellina. “Burri mi ha insegnato come si allestisce un museo senza mai prevaricare l'opera d'arte. Alcuni mi dicevano che non facevo nulla, che la mia presenza di architetto non si vedeva. Eppure valorizzare le opere nel modo migliore è un lavoro che gli artisti hanno apprezzato”⁴⁷ e non solo dagli artisti, l'architetto afferma, parlando di Palazzo Albizzini che “Argan scrisse sull'Espresso del 1982 che avevo trovato <<il punto di consonanza tra spazialità dei quadri, quella dell'architettura e quella della città>>, mentre Brandi lodò <<la luce straordinaria e gli spazi raffinati assolutamente fuori da qualsiasi paragone con gli altri musei italiani>> sul Corriere della Sera (1983) e Alessandra Mottola Molino giudicava Palazzo Albizzini <<un capolavoro di integrazione tra le opere d'arte esposte e l'edificio>> (1993).”⁴⁸ Per Zanmatti dunque rispettare l'opera è un concetto fondamentale, ma altrettanto fondamentale è il rapporto di essa con l'ambiente che l'accoglie. L'architetto considera il restauro di Palazzo Albizzini uno degli avvenimenti più importanti della sua carriera, insieme alla mostra di Spoleto del 1962 “per la prima volta ho visto

⁴⁰Intervista rilasciata e trascritta dalla laureanda a Alberto Zanmatti il 9 Giugno 2022.

⁴¹Ibidem.

⁴²Ibidem.

⁴³Ibidem.

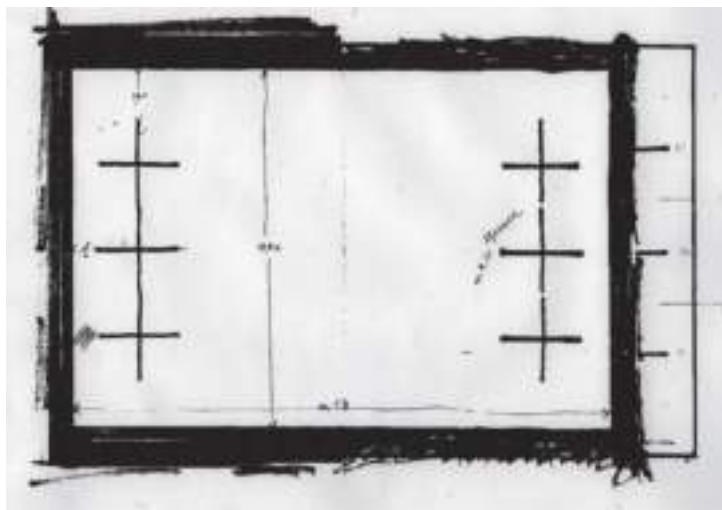
⁴⁴Intervista rilasciata e trascritta dalla laureanda a Alberto Zanmatti il 7 luglio 2022.

⁴⁵Sarteanesi, Olivieri 2005, pag.96.

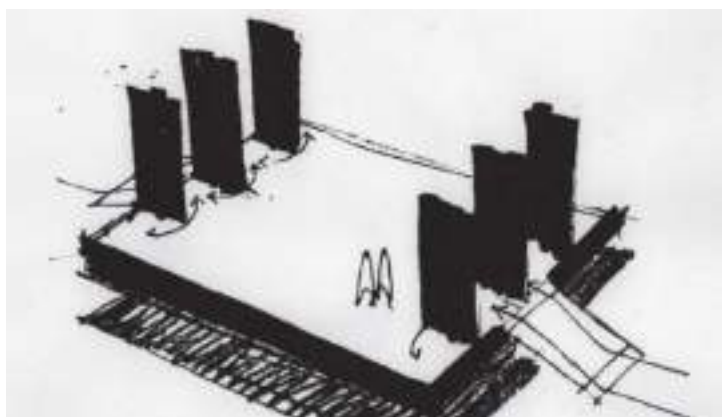
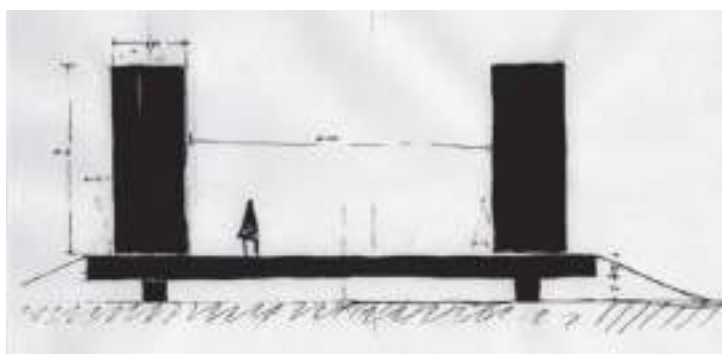
⁴⁶Ibidem.

⁴⁷Pratesi 2014, pag. 62.

⁴⁸Ivi, pag. 26.



Alberto Burri, Teatro Continuo, alla XV Triennale di Milano, pianta, prospetto, assonometria e fotografia, schizzi di Alberto Zanmatti, 1973, (Archivio privato Alberto Zanmatti)



un grande artista allestire le sue opere in un museo"⁴⁹ affermando che ciò che più lo impressiona di Burri è il suo grande senso dello spazio. Considerato un personaggio un po' burbero e riservato, che quasi mai partecipa alle manifestazioni ufficiali, nemmeno quelle che lo riguardano personalmente, l'architetto descrive così l'artista: "era un contadino umbro, sempre vestito da cacciatore, sia quando lavorava nello studio che quando andava a ritirare premi importanti. Una volta lo accompagnai anch'io e mi ricordo che per l'occasione si era messo una giacchetta più scura del solito, ma sempre da cacciatore" e così descrive il loro rapporto "all'inizio manteneva una certa distanza, tanto che mi ha dato del tu la prima

volta dopo tre anni dal nostro primo incontro: merito di Marisella (moglie di Zanmatti) che ebbe subito un rapporto di confidenza con lui. Era una sua abitudine, dava del lei a tutte le persone che lo aiutavano" ma aggiunge anche di non avere idee diverse a livello architettonico, anzi il "trovarsi d'accordo su molte cose, su tutto si può dire, lo considero la riuscita di un'idea"⁵⁰ ed ancora "c'era una tale confidenza... Era come se fosse mio padre, avevo molto affetto per lui".⁵¹ La collaborazione raggiunge il suo apice nel *Grande Cretto*, dove l'importanza delle due figure risulta complementare per la riuscita dell'opera: l'idea dell'artista e la realizzazione dell'architetto.

⁵⁰Intervista rilasciata e trascritta dalla laureanda a Alberto Zanmatti il 9 giugno 2022

⁵¹Pratesi 2014, pag. 54.

⁴⁹Pratesi 2014, pag. 21.



Alberto Zanmatti con Alberto Burri a Città di Castello, Palazzo Albizzini, 1980 (foto di Lionello Fabbri),
(Archivio privato Alberto Zanmatti)



Alberto Zanmatti e Alberto Burri, 1989,
(Archivio privato Alberto Zanmatti)



Il Grande Cretto di Gibellina: le componenti storiche e paesaggistiche

Il terremoto del 1968

La notte tra il 14 e il 15 gennaio 1968 la Valle del B lice (Trapani) viene colpita da un forte terremoto di magnitudo 6.0 della scala Richter e con effetti all'epicentro del IX° Mercalli.⁵² Numerose scosse si susseguono durante il corso della giornata, ma la pi  forte che causa la maggiore devastazione si verifica alle ore 3:01, nel cuore della notte. Fin da subito si capisce l'entit  dell'accaduto e alla fine si contano 1150 vittime, centinaia di feriti e 98.000 senzatetto. Tra i 14 centri colpiti dal sisma alcuni paesi rimangono completamente distrutti: Gibellina, Poggioreale, Salaparuta e Montevago; i paesi di Santa Margherita di Belice, Santa Ninfa, Partanna e Salemi hanno dall'70 al 80% di edifici distrutti o danneggiati gravemente. Altri paesi che hanno subito danni ingenti sono: Calatafimi Segesta, Camporeale, Castellammare del Golfo, Chiusa Sclafani, Contessa Entellina, Menfi, Sambuca di Sicilia, Sciacca, Vita.⁵³ Lo stato italiano impone un divieto di ricostruzione nel medesimo luogo a causa del persistere dell'alto rischio sismico ai centri di Gibellina, Salaparuta e Poggioreale, i quali dunque sono costretti a spostarsi dal loro luogo di origine. Mentre gli ultimi due vengono ricostruiti a poca distanza dai

siti abbandonati, Gibellina viene ricollocata pi  a valle, a circa 20 km dal vecchio centro. Gibellina Vecchia rimane dunque un cumulo di macerie appoggiato sul fianco della collina, luogo di memoria traumatica in cui si scorgono stralci di vita comune che affiorano dai detriti. La situazione rimane invariata per circa due anni, con gli sfollati costretti nelle baraccopoli. Nel 1970 viene firmato un appello di solidariet  da tutti i sindaci della valle accompagnati da un gruppo di intellettuali: Renato Guttuso, Leonardo Sciacia, Cesare Zavattini, Ernesto Treccani, Corrado Cagli, Damiano Damiani, Sergio Zavoli e Carlo Levi, ma molti auspici non vengono attuati.⁵⁴ Negli stessi anni si inizia la costruzione della nuova Gibellina edificata secondo il progetto urbanistico di Marcello Fabbri.⁵⁵ Figura di vitale importanza per la riuscita del progetto   sicuramente il sindaco e senatore Ludovico Corrao, uomo politico e intellettuale, vuole che la nuova Gibellina rappresenti la rinascita post- terremoto della valle del Belice, promuovendo un museo con una collezione d'arte contemporanea a cielo aperto, il cui valore e impegno artistico vengano utilizzati per dare una nuova identit  alla popolazione terremotata. Lo stesso sindaco dichiara "non c'era niente da con-

servare, solo i nostri valori della nostra solidariet , della famiglia e del lavoro, il resto era miseria, isolamento e oppressione."⁵⁶ "La citt  diviene laboratorio di sperimentazione",⁵⁷ il sindaco Corrao invita tutti i pi  grandi artisti di arte contemporanea ad intervenire con le loro opere in un territorio libero da insediamenti urbani. Molti artisti rispondono all'appello, tra cui Pietro Consagra, Mimmo Paladino, Arnaldo Pomodoro, Giuseppe Uncini, Leonardo Sciacia, Franco Angeli, Ludovico Quaroni, Carla Accardi, Mario Schifano, Franco Purini e Andrea Cascella. Corrao interpella anche Burri, il quale risulta reticente nell'accettare l'invito. Il sindaco allora chiede a Zanmatti, gi  presente a Gibellina per lavorare al *Meeting* di Consagra, di intercedere con l'amico artista. L'architetto racconta quanto sia stato difficile convincerlo: "Non ci voleva andare, a nessun costo. Io andai a Cefal  con Marisella e le bambine e visto che ero gi  l , riuscii a convincere Burri a raggiungerci e portarlo a Gibellina, dove incontrammo Corrao che ci fece visitare la citt  nuova"⁵⁸ l'entusiasmo del sindaco colpisce Burri, ma lo stesso non si pu  dire della nuova citt , l'artista ricorda: "Andammo a Gibellina con l'architetto Zanmatti, il quale era stato incaricato dal

sindaco di occuparsi della cosa. Quando mi recai a visitare il posto, in Sicilia, il paese nuovo era stato quasi ultimato, era pieno di opere. <<Qui non ci faccio niente di sicuro>>, dissi subito. <<Andiamo a vedere il posto 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 cos : compattiamo le macerie, che tanto sono un problema anche per voi, le armiamo per bene, e con il cemento facciamo un immenso cretto bianco, cos  che resti perenne ricordo di questo avvenimento>>".⁵⁹ In questi pochi attimi Burri ha l'intuizione di ci  che la sua mente gi  riesce a vedere, una grande opera di *Land art site-specific*. Il maestro coinvolge l'architetto Tiziano Sarteanesi per ottenere una planimetria del sito ed avere "il plastico con le curve di livello che ricreassero fedelmente l'esatta pendenza del terreno"⁶⁰ per poi stenderci sopra questa sua mistura, rimasta sempre segreta, di caolino (una roccia dall'aspetto terroso) vinavil e pigmento, tracciare il cardo e il decumano della citt  e cos  creare la *maquette*, ovvero la prima messa in opera dell'idea dell'artista, tutt'ora conservata a Palazzo Albizzini.

⁵²Ansani 2022.

⁵³Oteri, Scamardi 2020, pag. 425.

⁵⁴Robustelli 2011, pag. 15.

⁵⁵Del Puppo 2006, pag. 17.

⁵⁶Stella, Corriere della Sera, 2 gennaio 1998, pag. 19.

⁵⁷Pirozzi 2015, pag.70.

⁵⁸Pratesi 2014, pag. 51.

⁵⁹Zorzi 2016, pag. 62.

⁶⁰La Monica 2019, pag. 71.





Gibellina Vecchia

Gibellina, o meglio *Ibbiddina* come viene chiamata in dialetto siciliano, è un nome che deriva dalla cultura araba, precisamente da *Gebel*, che in arabo significa altura e *Zghir*, ovvero piccola, quindi “piccola altura”. Secondo alcuni storici sono stati gli stessi arabi a fondarla nel periodo dell’Alto Medioevo, sul bacino del fiume Belice per soddisfare le esigenze insediative di tipo agricolo. Si estende urbanisticamente come un tipico borgo rurale dell’entroterra siciliano: il tessuto urbano risale al XIV secolo e si sviluppa attorno al castello costruito da Manfredi Chiaramonte, Signore di Trapani. L’impianto urbano è policentrico: gli agglomerati centrali risultano più grandi e regolari mentre verso le estremità del borgo diventano, a mano a mano, più piccoli e frammentati: si contano in tutto sei quartieri in cui vivono poco più di 6000 abitanti. Confina a nord con la provincia di Palermo, a sud con Salaparuta, a est con Poggioreale, ad ovest con Santa Ninfa e a nord-ovest con i comuni di Calatafimi ed Alcamo. “La Vecchia Gibellina, si sviluppava a partire dai due assi principali: sorgeva infatti sul feudo Busecchio e si estendeva sui cinque colli estendendosi dal torrente Gebbia a sud, al colle Mulino del Vento a nord. Un paese contadino tradizionale, in cui la strada non era che il prolun-

gimento della casa: uno spazio frastagliato da scale esterne e soglie prospicienti, un’appendice pubblica dell’abitazione privata. Le case, agglutinate lungo svolte e pendii, secondo le curve di livello altimetrico, avevano la muratura in pietrame informe o in conci squadrati. Le facciate erano, a volte, imbiancate di calce e spesso nella loro scarna nudità lasciavano in più punti allo scoperto la tessitura delle pietre di tufo connesse dalla malta di gesso.”⁶¹ Le strade sono strette e piccole, asfaltate quelle in pianura e pavimentate a ciottoli o lastre di pietra quelle sul fianco della collina. La via principale è la “strada grande”, ovvero Corso Umberto, un asse più o meno regolare che separa il paese in due parti distinte secondo la direzione nord-sud. Vi è poi la Strada *Ranni* (nome siciliano dialettale per strada grande), centro culturale della cittadina, luogo di incontri, di cerimonie, dove c’è il teatro e il salotto. Spazio altrettanto significativo è la piazza della Chiesa Madre, dove si ritrovano i bambini per giocare, si svolgono i riti religiosi, ma anche conflitti politici. Una delle strade più strette del paese è via Ciauri, comunemente chiamata *stratuzza* in dialetto, non più lunga di cento metri, che collega la Chiesa Madre con la piazza del Mercato. Altra strada importante per la vita

paesana è via Roma, chiamata *strata de li cursi* in cui si svolge la festa di *li schietti* (scapoli) ogni venticinque marzo in onore della Madonna dell’Annunziata. “La sua posizione risulta geograficamente molto centrale anche se per raggiungerla bisogna percorrere strade impervie, quasi impraticabili, difficoltà che costituiscono un limite naturale al proprio sviluppo economico, ma che insieme consentirono agli abitanti di conservare, forse con maggiore fedeltà di altri siciliani, il ricordo della tradizione, dei costumi, la memoria complessiva del passato.”⁶²

Gibellina Nuova

“A Gibellina esiste l’unico esempio in Italia in cui l’arte contemporanea si confronta con la società. Mentre altrove, fra le opere nei musei si svolge un rapporto istituzionale, qui partecipa direttamente, perché non manda (l’artista) il quadro e lo “mettiamo”, no, lo fa qui, lo realizza qui, ascoltando sentendo, passo per passo, la terra, le persone, gli umori, il teatro...”⁶³

“Non si trattava solo di ricostruire le case, ma ricostruire le ragioni di una vita che fosse degna di questo nome”⁶⁴ sono le parole della forte motivazione del sindaco Corrao, primo fautore e

convinto promotore della ricostruzione della città, per evitare che la tragedia del terremoto continuasse nelle baracche, dove sia per il freddo che per il caldo morivano ancora molte persone. “Gli artisti furono chiamati e risposero all’appello di Sciascia e degli altri. Non per costruire un bell’arredo della città, non per donare le proprie opere o per venderle per costruire case, ma perché si impegnassero con gli uomini e le donne di Gibellina a costruire insieme, come architetti, le case della gente. Le assemblee che venivano fatte ogni sera nelle baracche avevano come tema quello di disegnare la casa di domani. La casa di domani che non fosse la casa di ieri. Perché quando sento parlare di una ricostruzione di Gibellina e di tutti i paesi della valle del Belice lontana o in contrapposizione con la tradizione del mondo contadino, il vicinato, la casetta, la donna che stava in mezzo alla strada e cucinava e parlava con la donna di fronte, si dimentica facilmente che quelle case avevano una superficie massima di 30, 35 mq dove convivevano anche l’asino e il mulo e gli attrezzi di campagna. Quindi parlare di nostalgia e modello di una città copia della città antica, voleva dire ricondurre quel mondo a rivivere nelle condizioni di un tempo, purché l’estetica della decadenza fosse appagata, purché si rivedesse la

⁶²Ibidem.

⁶³Robustelli 2011, pag. 38.

⁶⁴Bignardi, Lacagnina, Mantovani 2008, pag. 9.

⁶¹Faraci, Dardarelli 2013, pag. 25.

pagina precedente
Maquette del Cretto di Gibellina di Alberto Burri, 1981, conservata a Palazzo Albizzini di Città di Castello, sede della Fondazione Burri (foto di Vittougo Contino), 1987 (Archivio comunale di Gibellina)

Immagine di Gibellina prima del terremoto del 1968, (Archivio comunale di Gibellina)

Ruderi di Gibellina, 1968 (Archivio comunale di Gibellina)

città contadina di un tempo, dimenticando invece che era una civiltà di dolore e disperazione (...) le case erano povere, misere (...) scendere a valle significava aprirsi alle prospettive del mondo moderno, uscire da uno stato di isolamento e uscire dalla condizione economica di agricoltura povera (non erano proprietari, ma braccianti a disposizione dei grandi feudatari), uscire dunque da questa condizione e vivere nuove forme di vita contemporanea, il commercio, il pubblico impiego, i servizi”.⁶⁵ I lavori per la ricostruzione della città iniziano nel 1971. Nel 1976 viene completata l’urbanizzazione primaria e nel 1977 vengono consegnate le prime case a 150 famiglie, che finalmente, dopo quasi un decennio, abbandonano le baracche. La nuova città ha una conformazione molto diversa dalla vecchia Gibellina, segue i lineamenti di un insediamento moderno priva di un vero centro aggregante. Si articola in due ali, che corrispondono ai nuclei planimetrici ordinati rispetto all’asse longitudinale est-ovest, nel quale si trovano i principali edifici pubblici ed esternamente vi sono i residenziali. Vista dall’alto, anche se determinata dalla morfologia del terreno, la città assume la forma di una farfalla: poeticamente simbolo della rinascita dopo il trauma. Per quanto riguarda la zona, invece, viene scelto il luogo in cui vi erano già insediamenti di diverse decine di famiglie ivi trasferitesi a causa della riforma agraria degli anni Cinquanta, quasi un movimento naturale verso il nuovo insediamento.⁶⁶ L’intento del

Senatore Corrao non si limita al restituire un’abitazione alla popolazione, ma a conferirle una identità attraverso l’arte: “si andava a fondare una città, quindi senza storia, senza memoria, senza null’altro che il bisogno di avere un tetto e un lavoro. Indubbiamente, doveva comportare una stratificazione storica che vi era in ogni città per il passare dei secoli. Quindi l’arte doveva assumere la funzione della stratificazione della memoria storica, e non c’era altro strumento per ricreare, diciamo, lo spirito di una città, che non poteva essere affidato solo al costruttore o all’architetto”.⁶⁷ Nella lunga intervista rilasciata a Giovanni Robustelli, il sindaco racconta come all’appello del 1970 rispondono molti artisti entusiasti di potersi impegnare nella solidarietà verso gli abitanti che “con la presenza degli artisti diventano artigiani: tutte le opere che voi vedete sono realizzate da artigiani locali, con materiali della Sicilia evidentemente, come l’opera di Uncini con la pietra lavica di Catania, o l’opera di Consagra con il travertino di Alcamo, o le altre opere con il tufo delle zone qua vicine, di Mazara, di Burgio, e così via”.⁶⁸ Corrao attua una rivoluzione a livello sociale, tanto che la stessa opposizione risponde con dei manifesti su cui si trova scritto “LA FOLLIA DELIRANTE DI CORRAO”⁶⁹, “follia” che a distanza di anni, rende tutti orgogliosi. “La luce del tramonto taglia le ombre dure sui gradini del teatro greco di Segesta: questa visione, mi confidò Burri, fu la scintilla che fece scattare la sua idea di costruire il Cretto. Ebbe quin-

di la necessità di stabilire un filo storico tra Segesta e Selinunte e una pagina di storia, che sembrerebbe storia di emarginati ma che attraverso le opere d’arte diventa la storia del riscatto. Il teatro di Segesta da un lato, il residuo glorioso dell’oblio dall’altro. L’oblio del terremoto di Gibellina e il suo teatro nello stesso Cretto di Burri”⁷⁰ queste le parole del sindaco dopo la visita ai siti archeologici insieme all’artista. Particolare risulta la reazione del Senatore all’idea di Burri, egli stesso racconta: “quando Burri, dopo tante situazioni (perché lui aveva un pudore, era scontroso), finì col dirmi quello che voleva fare, ebbi un attimo di terrore. Lui mi disse: <<Che fa, non le piace l’idea?>>, <<No, no, no, io già la vedo! Solo che ho un problema grosso, anzi due problemi grossi davanti: il primo, di capire nel sentimento della gente come viene accolta ‘sta cosa; il secondo, è della entità finanziaria dell’intervento, perché mica è una cosa da poco>>! Lui come tutti gli artisti: <<Ma no! Ma lì bastano qualche volontario, un po’ di cemento.>>”⁷¹

Il Grande Cretto, “l’archeologia del futuro”⁷²

“C’era una volta in Sicilia un villaggio cancellato dal terremoto. Di Gibellina distrutta nel 1968, resta solo un lenzuolo di pietre bianche”⁷³ L’opera ha una forte valenza simbolica in quanto rappresenta la perenne me-

moria del luogo di una tragedia: la positività del messaggio viene enfatizzata dall’utilizzo del colore bianco. In un periodo in cui l’artista predilige il colore nero per le sue opere, egli affida al colore candido e lucente, la rinascita e la conservazione del ricordo. L’opera polimaterica, costituita prevalentemente di calcestruzzo armato, che ingloba al suo interno le macerie dell’intero paese devastato dal sisma, (legno, vetro, materiale organico, terra, pietre e metalli), viene definita dallo stesso artista “un’archeologia del futuro, non archeologia del passato”⁷⁴, “nel momento in cui fanno da supporto alla pelle del Cretto che le ingloba e le protegge, le macerie diventano anche virtuale materiale archeologico e consegnano alla posterità il *topos* chiamato Gibellina”.⁷⁵ L’opera conta 122 blocchi, i quali hanno una larghezza che varia dai pochi metri fino a 20-30 metri ciascuno. L’intera colata misura circa 315x280 metri, ricopre 88.200 mq di superficie e occupa gran parte dell’area dove sorgeva il centro storico della Vecchia Gibellina. I blocchi rappresentano per la maggior parte gli isolati della città, intervallati dai camminamenti che riprendono l’andamento delle strade del paese e larghi circa 2-3 metri: 19 vie del vecchio centro abitato sono identificabili con certezza, di queste 8 presentano un andamento est-ovest ovvero via Sant’Antonio, via Napoli, via Trieste, via Marsala, via Mazzini, via Frisina e via Di Giovanni e 11 con andamento nord-sud e sono via La Monica, via Verde, via Plaia, via Roc-

⁶⁵Bignardi, Lacagnina, Mantovani 2008, pag. 9.

⁶⁶Robustelli 2011, pag. 77.

⁶⁷Ivi, pag. 71.

⁶⁸Ivi, pag. 75.

⁶⁹Ivi, pag. 76.

⁷⁰Costanzo, Limoncelli 2021 pag. 177.

⁷¹Robustelli 2011, pag. 76.

⁷²Bignardi, Lacagnina, Mantovani 2008, pag.9; Costanzo, Limoncelli 2021, pag. 176.

⁷³Inizio dell’opera teatrale Il silenzio dell’autore e regista Pippo Delbuono, creata nel 200 per le “Orestadi” di Gibellina.

⁷⁴Bignardi, Lacagnina, Mantovani 2008, pag.9.

⁷⁵Costanzo, Limoncelli 2021 pag. 186.

Sovrapposizione delle strade del Cretto con l'asse viario della Vecchia Gibellina, in rosso sono evidenziate le strade del vecchio centro riprese poi dal Cretto, in giallo le strade di Gibellina non riproposte nel Cretto e in bianco i nuovi camminamenti, (Base di Faraci G., Dardarelli G., 2013, con aggiunta delle strade mancanti del vecchio centro abitato in giallo), 2022

co Palermo, via Di Lorenzo, corso Umberto, via Sacerdote Sala, via Bonura, via Mangogna, via Messina e via Bivona.⁷⁶ “[Burri] Aprendo sopra il tavolo una planimetria della vecchia Gibellina, mi chiese se non facesse pensare a un cretto”⁷⁷ e così “Preparammo le planimetrie perimetrando la zona dell'intervento con un rettangolo che copriva quasi tutta la superficie dei ruderi, eliminando le frangiture perimetrali. Solo allora capimmo la grandezza del progetto. L'opera copriva dieci ettari di superficie, da stupire i faraoni, abbiamo detto, ma non Burri che impaziente, su di un plastico del terreno, preparato in quattro e quattr'otto, distese nei limiti del rettangolo ipotizzato, la sua superficie di malta bianca per ottenere che 'il cretto' (cioè le crepe) si formasse spontaneamente. L'utopia cominciava a prendere forma. Si prepararono i disegni esecutivi che prevedevano l'abbattimento dei muri ancora in piedi e pericolanti, compattando poi le macerie e rivestendole con una rete metallica, secondo le forme del progetto e tutto ricoperto di cemento bianco.”⁷⁸ Sono le parole dell'architetto che spiega come Burri interpreti “i dati strutturali di una catastrofe: le macerie, il vagare allucinato della gente, la pietà verso i corpi e le cose sepolte.”⁷⁹ Ricorda anche la reazione dell'artista quando dai calcoli approssimativi iniziali, il Cretto dovesse occupare circa 12 ettari di terreno, ma “un lato del rettangolo passava sopra una strada sta-

ta che non era possibile spostare, fui obbligato a ridurre leggermente il Cretto e Burri reagì in modo iroso, come faceva lui, esclamando: <<Eh sì, ora facciamo un francobollo!>> La riduzione era di due ettari su dodici e non cambiava la sostanza del progetto: ma sappiamo che gli artisti quando pensano non vogliono limiti, specie quelli imposti da problemi burocratici”⁸⁰ (...) “con l'ottimismo e l'entusiasmo di Burri la realizzazione doveva avvenire in breve tempo, ma non fu così: per l'impegno economico, di non facile soluzione, per l'osservanza di leggi antimafia nell'affidamento degli incarichi e degli appalti, per la direzione del cantiere che presupponeva la presenza continua di una persona, che indoviammo in un ingegnere locale. Corrao che, come Burri, voleva vedere il Cretto nel più breve tempo possibile, coinvolse anche l'esercito, i pompieri, i minatori delle zone vicine e fece uso di tutte le attrezzature di cui si erano dotati per affrontare il dopo terremoto. Il signor Pesenti, amico di mio padre e proprietario di un cementificio, fornì gratuitamente una parte del cemento bianco (che costa tre volte di più di quello grigio) e che servì per iniziare il lavoro. Poi Corrao fu bravissimo a usufruire dei fondi messi a disposizione per la ricostruzione dopo il terremoto, ma non essendo riconfermato sindaco l'opera rimase incompiuta.”⁸¹ Al Cretto sono stati attribuiti diversi significati “Sacratio: per il valore affettivo-testimoniale rivolto a uomini e cose travolti dal tragico evento; Pietoso Sudario,



come un lenzuolo adagiato sul cadavere ancora caldo, auspicio-metafora di “resurrezione” evocata dal velo bianco di luce opaca; Rappresentazione del terremoto, l'evento tellurico che genera profonde fratture nelle viscere della terra: Cretti in superficie che si allungano oltre la stabilità della materia segnando l'orizzonte con le forze del loro contorno; Rappresentazione della vita, con riferimento agli itinerari del paese che evocano ricordi ancora vivi; ma anche creazione umana che sopravvive al suo artefice, permettendo viva dopo la sua morte; Nascita del nuovo sulla morte, proclama di un ciclo di rigenerazione anche dell'umanità, con chiaro riferimento alla riedificazione di quanto distrutto; Labirinto della memoria, per le forme dei camminamenti che si intersecano all'interno dell'opera,⁸² ma anche “labirinto della storia, da ripercorrere non solo mentalmente, ma fisicamente.”⁸³ Entrando nel Cretto si ha questa idea del labirinto, di immer-

sione nel dramma, ma anche nella bellezza. Nel periodo barocco tali composizioni erano formate da alberi e arbusti che creavano fitte masse di vegetazione nelle quali venivano tagliati i vialetti di accesso. I significati simbolico-metafisici del labirinto erano la ricerca di sé, l'immagine del mondo del peccato o di quello dei morti.⁸⁴ Lo stesso in parte avviene anche nel Cretto, anche se non si ha mai la sensazione di un completo smarrimento, di costrizione nei percorsi, ma anzi vi è sempre un'apertura al paesaggio: l'altezza dei diversi blocchi, nonostante segua l'andamento della collina, rappresenta un punto di studio focale per il progetto. Zanmatti spiega “siccome era percorribile come un labirinto bisognava non perdersi dentro. Per cui si è tenuta la media dell'altezza di 1.5 m perché c'era sempre la possibilità di capire dove eri, per avere poi anche un'idea dell'insieme dell'opera.”⁸⁵

⁷⁶Ivi, pag. 202.

⁷⁷Sarteanesi, Olivieri 2005, pag.99.

⁷⁸De Simone, Farina, Fazzi, Alberto Zanmatti Burri, Gibellina, il grande Cretto. “Genesi”, pag.28.

⁷⁹Relazione tecnico-descrittiva dell'ing.Tilotta, pag.2.

⁸⁰Sarteanesi, Olivieri 2005, pag.99.

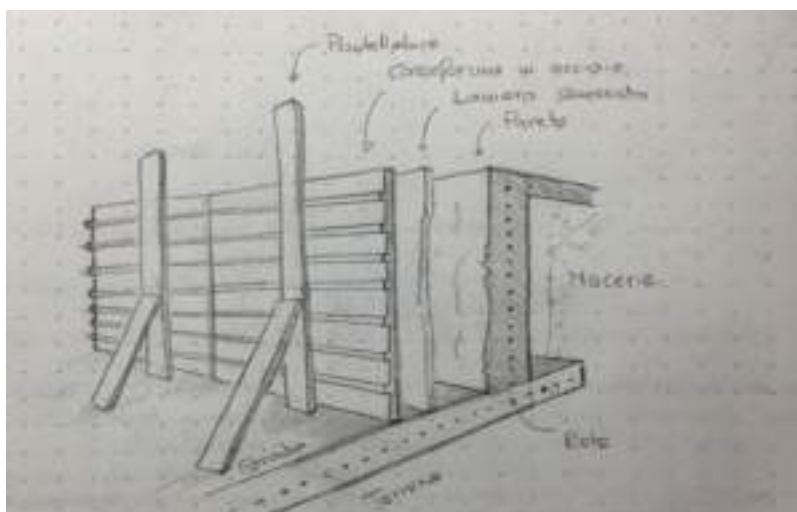
⁸¹Ibidem.

⁸²Relazione tecnico-descrittiva dell'ing. Tilotta, pag.2, Archivio privato dell'ingegner Leonardo Tilotta.

⁸³Robustelli 2011, pag. 43.

⁸⁴Impelluso 2005, pag. 165.

⁸⁵Intervista rilasciata e trascritta dalla laureanda a Alberto Zanmatti il 9 giugno 2022.



Il modello “al vero” (1983)

“Burri voleva vedere i sassi, la materia, non doveva essere un muro di cinta bello liscio, doveva essere quello che aveva in mente, un cretto come quelli che faceva con le paste che poi lasciandole asciugare si cretavano; porose, brozzolose, materiche.”⁸⁶

“Corrao era una persona molto determinata ma anche molto competente in ambito legislativo, in quanto senatore e avvocato, trovò una legge, la quale prevedeva che tutti i luoghi che erano stati colpiti da calamità naturali potevano accedere a dei fondi della Cassa Depositi e Prestiti per un massimo di cinquecento milioni per ricostruire gli assetti stradali o quello che le calamità naturali avevano distrutto. Mi ricordo che mi chiamò e mi disse di preparare un progetto con queste indicazioni, che già avevamo avuto da Burri e Zanmatti, nel giro di pochi giorni perché dovevamo presentarlo. Passai una settimana a fare solo questo e abbiamo fatto cinque progetti, perché avevamo visto che con un unico progetto ci sarebbero usciti sei, sette, dieci blocchi. E quindi lo abbiamo nominato <<Ripristino dei tracciati stradali compresi tra le vie e altre vie del vecchio centro urbano>> e le diverse vie inte-

ressate differenziano i cinque diversi progetti che presentammo”⁸⁷ questa è la testimonianza del geometra Giuseppe Pirrello, membro dell’ufficio tecnico del Comune che spiega come vengono presentati cinque progetti distinti per il <<Ripristino tracciati stradali del vecchio centro di Gibellina>>: il Cretto infatti, non risulta mai come opera d’arte, nonostante questo fosse l’intento fin dal principio. Il geometra continua: “I progetti furono cinque perché c’erano dei limiti oltre i quali non potevamo andare, altrimenti ne avremmo presentati dieci e l’avremmo finito tutto nel primo cantiere. Ma presentando cinque progetti ci vennero finanziati due miliardi e mezzo delle vecchie lire. Ma a mano a mano che si andava avanti, Corrao non si accontentava mai, anzi coinvolse il ministro della difesa Spadolini, che conosceva personalmente, il quale inviò due plotoni della caserma dell’esercito di Palermo che per circa un mese, un mese e mezzo, lavorarono con la loro attrezzatura: ruspe, camion, dinamite e quant’altro, hanno raso al suolo tutti gli edifici che ancora erano in piedi.”⁸⁸ Lo stato accetta tutti e cinque i progetti, e inizia così la realizzazione.

“Corrao avrebbe voluto realizzarlo con



a sinistra
Schizzo posizionamento casseforme e lamiera zincata, 2022

in alto
Albero Zanmatti, schizzo in sezione con il rapporto tra la figura umana i profili Cretto, (Archivio privato Alberot Zanmatti), 1984

pagina successiva
Primi due blocchi realizzati come modello 1983, (foto di Vittorugo Contino), 1983 (Archivio comunale di Gibellina)

Foto aerea dei primi due lotti realizzati, 1987, (foto di Vittorugo Contino), 1987 (Archivio biblioteca Palazzo Albizzini Fondazione Burri)

le <<sponsorizzazioni>>, nel senso che le imprese regalassero ognuno un blocco e la ditta del cemento lo fornisse, ma era troppo mastodontica per gestirla in questa maniera, quasi improponibile e infatti il sistema si bloccò subito. Un’utopia”⁸⁹ sono le parole dell’ingegner Leonardo Tilotta, direttore del cantiere, il quale spiega come il sindaco abbia tentato anche una partecipazione economica di privati e che solo l’industriale Pesenti, proprietario di Italcementi, abbia sostenuto concretamente l’iniziativa. Nella relazione tecnico economica del progetto di massima⁹⁰ si legge la descrizione del progetto comprensiva sia dei muretti di contenimento delle macerie, che della copertura, dei camminamenti, profondi circa 1.60m e larghi circa 3m, la dimensione totale di 275x250m per un numero complessivo di 104 blocchi. Il numero dei blocchi risulta già modificato a 122 nella relazione tecnica del 28 novembre 1985, in cui si prevede di coprire una superficie pari a 85.250 mq, alti 1,50 m e distanziati da un minimo di m 2.50 a un massimo di 4 m. in cui si specificano anche il coinvolgimento del Genio militare per le opere di demolizione dei fabbricati pericolanti residui e anche l’impegno della Italcementi a

fornire 1200 quintali di cemento bianco. Una volta completati i progetti, nel 1983 si procede alla costruzione di tre blocchi d’esempio, per meglio capire come sarebbe venuta l’intera opera una volta conclusasi: i blocchi, già posizionati nel luogo stabilito dal progetto, nel lato sud e si identificano nei numeri C116, C117 e C118. Vengono finanziati per cinque milioni di lire dal Banco di Sicilia e considerati una “prima fase sperimentale per la verifica in concreto dei numerosi problemi tecnico-organizzativi e finanziari”.⁹¹ Questi tre blocchi, di cui nella fotografia che segue se ne possono apprezzare solamente due, presentano caratteristiche molto diverse dal Cretto come lo si conosce oggi: in questo tentativo di realizzazione dell’opera, vengono costruiti muri retti e angoli ‘perfetti’, come un comune esempio di carpenteria. Le dimensioni sono effettivamente quelle del progetto e anche la posizione rispecchia a pieno l’idea generale, ma tali caratteristiche troppo regolari non vengono accettate dall’artista.

“L’impresa quando realizzarono i primi blocchi, li realizzarono in maniera perfetta: le superfici tutte perfettamente lisce, gli angoli perfetti, come avrebbe

⁸⁶Parole di Zanmatti, Bignardi, Lacagnina, Mantovani 2008, pag.88.

⁸⁷Intervista all’ingegnere Leonardo Tilotta, direttore del cantiere del Cretto, e al geometra Benedetto Lupo, 10 novembre 2022.

⁸⁸Ibidem.

⁸⁹Ibidem.

⁹⁰Archivio comunale di Gibellina, Archivio corrente, Ufficio tecnico, faldone “Ripristino dei tracciati stradali del vecchio centro urbano di Gibellina”, 1984

⁹¹Lettera del sindaco Ludovico Corao al Banco di Sicilia, 20 ottobre 1983, Archivio comunale di Gibellina, Archivio corrente, Ufficio tecnico, faldone “Ripristino dei tracciati stradali del vecchio centro urbano di Gibellina”.



o fatto qualsiasi altro muro di sostegno. Burri, attraverso Zanmatti, che gli faceva da portavoce, disse subito che non doveva essere realizzato così, doveva essere una cosa più casuale, con le imperfezioni, i nidi di ghiaia, non doveva sembrare un intervento a livello industriale, ma doveva essere il più simile possibile a ciò che aveva proposto l'artista"⁹² è la testimonianza dell'ingegner Tilotta che a proposito di questo primo tentativo racconta come il risultato finale deve essere il più vicino possibile alla *maquette* realizzata da Burri: il cretto, quando si forma sulla terra o sui quadri dell'artista, non ha pareti curate e raffinate, ma anzi viene fuori da un processo di essiccazione e lascia segni evidenti della rottura della materia, nonostante non fosse facile rappresentare questo in un'opera di quasi dieci ettari, questo era l'effetto che l'artista voleva, che non fossero solo muretti di sostegno, lisci, freddi e anonimi, ma che sembrassero modellati dall'artista. Così studiano una nuova soluzione per far sembrare il Cretto un'opera più artigianale: inserire una lamiera zincata tra la cassaforma d'acciaio e la gettata infilando pietre, pezzi di legno tra la lamiera e la cassaforma, di modo che una volta effettuata

la gettata, essa vada a comprimere la lamiera verso gli inerti, modificandola e conferendo la forma particolare delle pareti verticali. Questi tre blocchi modello considerati sbagliati, rimangono così fino al 2015, quando approfittando dei finanziamenti per il completamento dell'opera, vengono smantellati e ricostruiti insieme agli altri, perdendo così un segno molto forte della cantierizzazione del Cretto, un passaggio fondamentale della creazione dell'opera stessa.

Il primo cantiere (1985 - 1989)

Il primo cantiere è sicuramente il più complesso e il più interessante da analizzare: i lavori durano dal 28 agosto 1985 al 27 luglio 1989, divisi in sei lotti diversi e costruiti da altrettante imprese. Ciò che invece li accomuna tutti è la direzione lavori, affidata all'architetto Alberto Zanmatti e la direzione del cantiere, affidata all'ingegner Leonardo Tilotta dalla delibera comunale del 22 luglio 1985.⁹³ I lavori iniziano dunque con la demolizione di tutti i muri o le strutture rimaste in piedi da parte dei militari e l'ammassa-

⁹³Disciplinare d'incarico della direzione lavori di ripristino dei tracciati stradali del vecchio centro urbano di Gibellina di Alberto Zanmatti e della direzione del cantiere per le operazioni di misura e contabilità per i lavori di ripristino dei tracciati stradali del vecchio centro urbano di Gibellina di Leonardo Tilotta, Archivio privato dell'ingegner Leonardo Tilotta.



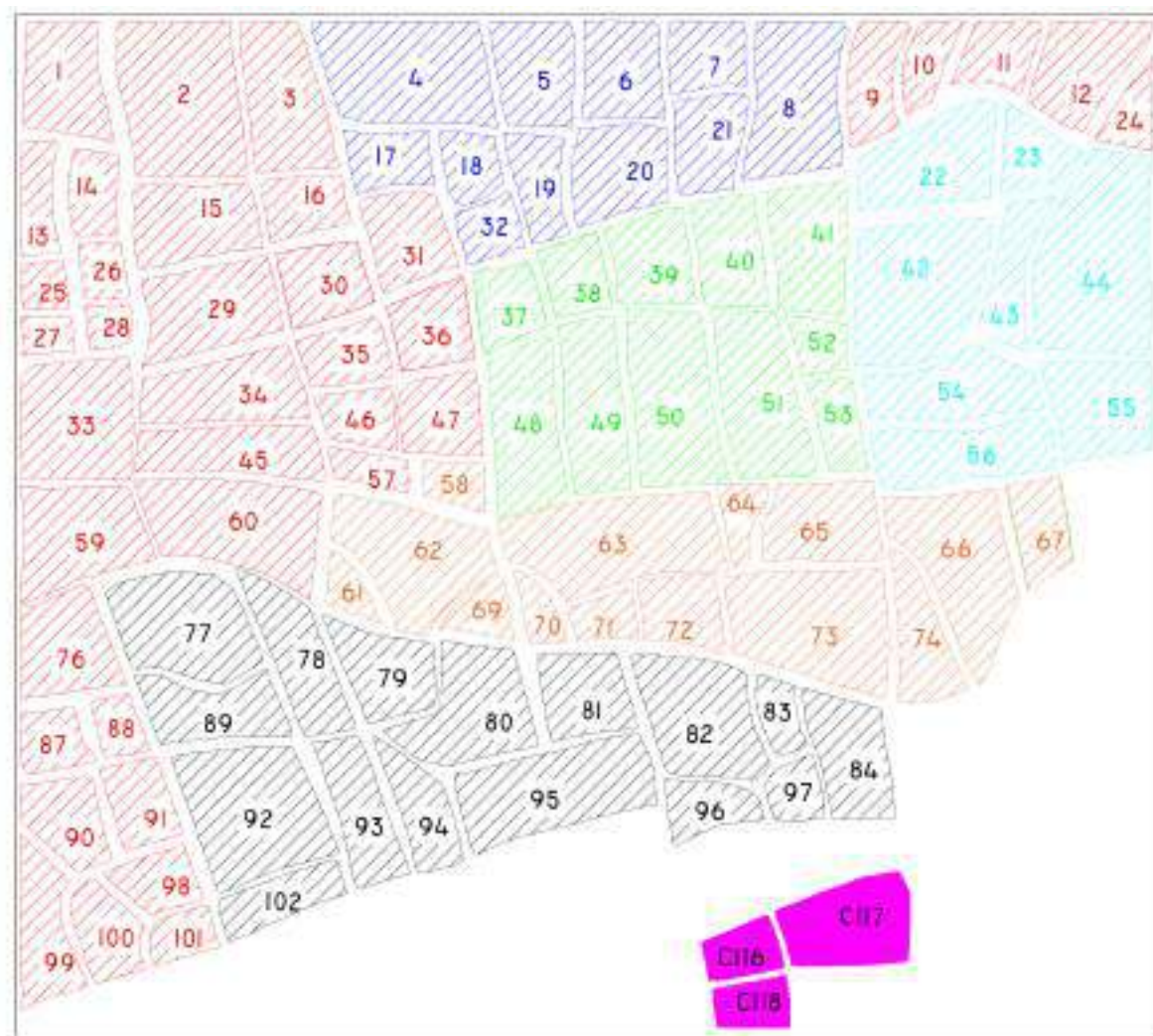
mento delle macerie. Il progetto prevede dei muretti di contenimento di altezza di circa 1.5 m in cemento armato, più larghi alla base e uniti tra di loro dalla soletta del camminamento. La sezione illustra i tipi di armatura utilizzata, nella soletta per il camminamento, nei muri di contenimento e nella copertura, che vengono poi specificate nel computo metrico estimativo di progetto come barre in acciaio ad aderenza migliorata di tipo Fe B 38 K per una quantità pari a 50kg per mc di calcestruzzo da utilizzare per le fondazioni e per i muri di recinzione dei blocchi e rete metallica elettrosaldata a fili lisci o nervati con diametro non superiore a mm 8 in quantità pari a 1,023 kg/mq per la copertura dei blocchi.⁹⁴ Le macerie vengono compattate all'interno dei blocchi e fungono anche da base per la soletta di copertura, più sottile di quella realizzata per i camminamenti, ma che comunque risulta armata. Già dalle prime sezioni si può vedere come le pareti esterne non vengano disegnate lisce, ma con il movimento che caratterizzerà tutta l'opera. Inizialmente non è previsto che l'utilizzo esclusivo cemento di tipo Aquila Bianca, ma che la struttura principale fosse realizzata con cemento grigio di tipo Portland

e poi ricoperto da uno strato di intonaco bianco come finitura. Secondo il racconto del geometra Pirrello è proprio la Italcementi a proporre di fare tutta la struttura in cemento Aquila Bianca senza aumentarne il costo. Tale variazione può essere riscontrata nei documenti del progetto dove si notano due modifiche rispetto a quelli iniziali: il tipo di cemento e l'introduzione della lamiera zincata. Nella perizia di variante del 13 gennaio 1986 con verbale di concordamento dei nuovi prezzi si può leggere che: "prevedendo evidenti difficoltà nella manutenzione e prevedendo danni causati dallo scrostamento degli intonaci, è venuta alla determinazione di sostituire i suddetti intonaci e il calcestruzzo previsto nella perizia originaria, con calcestruzzi confezionati con cemento bianco, che assicurano la stessa resa estetica ed una resistenza superiore, adoperando altresì carpenterie rivestite con lamiera zincata per ottenere opportune sagomature nelle pareti a vista dei muri."⁹⁵ È la prima volta che viene nominata tale variazione, ma che verrà poi riportata anche nei successivi documenti. Nella relazione di accompagnamento al verbale dei nuovi prezzi della perizia di variante del 17 settembre 1986 viene ri-

⁹⁴Allegati alla perizia di variante: computo metrico estimativo d progetto, Archivio privato dell'ingegner Leonardo Tilotta.

⁹⁵Perizia di variante con verbale di concordamento dei nuovi prezzi, 16 gennaio 1986, Archivio privato dell'ingegner Leonardo Tilotta.

⁹²Intervista all'ingegnere Leonardo Tilotta, direttore del cantiere del Cretto, e al geometra Benedetto Lupo, 10 novembre 2022.



Schema lotti realizzati nel primo cantiere con evidenziati i primi tre blocchi realizzati a modello ,2020 (Archivio privato dell'ingegner Leonardo Tilotta)

pagina successiva
Inizio lavori della realizzazione del primo lotto, 1985, (foto di Vittorugo Contino), (Archivio comunale di Gibellina)

to, con l'idea che forse il risultato finale non sarebbe stato quello atteso. Strutturalmente era semplice, le strade sono piastre su cui sorgevano i muretti, e come copertura, dopo aver sistemato e compattato le macerie all'interno, una gettata di calcestruzzo con un foglio di rete elettrosaldata"⁹⁸ Purtroppo, non si hanno fotografie che raccontino nei dettagli questa tecnica utilizzata nel primo cantiere, ma la stessa tecnica viene ripresa anche nel completamento. Si hanno però testimonianze dirette di chi nel cantiere ci ha lavorato, anzi di chi ha partecipato a tutti i cantieri del Cretto. Anche se molto giovane al tempo del primo cantiere, Antonio Ferro ricorda bene l'utilizzo delle lamiere: "i moduli erano due: quelli nella parte sottostante erano 60 cm di pannello, mentre quella sopra misurava 90 cm per una lunghezza di 3 metri, mentre il cantiere nuovo venne fatto con pannelli di 1x1,5 metri, per questo cambia un po' il risultato finale, perché il pannello era diverso. Nella prima fase è stato tutto molto incerto, le decisioni venivano prese a mano a mano che il cantiere andava avanti."⁹⁹ I racconti dell'ingegnere e del carpentiere si intrecciano e si completano da due punti di vista diversi. Il primo lotto (in verde) che viene realizzato risulta quasi al centro e ciò conferma i dubbi e le incertezze dell'ingegnere sul come sarebbe venuta l'opera una volta finita. I lavori iniziano il 28 agosto 1985 e finiscono il

portata una "fornitura e pesa in opera di calcestruzzo di classe R'bK 250 confezionato con Qli 300 di cemento bianco tipo "Aquila" per strutture in C.A., posto in fondazione ed in elevazione con fluidificante nella proporzione di lt.3 per mc" ed ancora: "sovrapprezzo alle casseforme per l'impiego di lamiera zincata posta in opera con disarmante idoneo e tutto quanto occorre per dare l'opera finita a regola d'arte".⁹⁶ La peculiarità delle pareti derivante dall'utilizzo della lamiera zincata viene studiata proprio in cantiere, inserendola subito dopo la cassaforma esterna in acciaio e frapponendo tra questi due strati, pietre e assi di legno che fungono da spessore. Le cas-

seforme, quella esterna e quella interna, vengono tenute insieme da delle tavole di registro nella parte più bassa, che poi vengono lasciate all'interno della gettata e da ponti metallici in alto, che invece vengono tolti una volta che si rimuovono anche le casseforme. Le pietre e i pezzi di legno che fungono da spessore, sono molto importanti, in quanto una volta che viene effettuato il getto, la lamiera si accartocchia attorno a questi e conferisce alle pareti una forma particolare. Questo genera imperfezioni nell'esecuzione, ad esempio, nidi di ghiaia e spessori diversi del copriferro che può andare da pochi millimetri a qualche centimetro. "Le imperfezioni sono la vera gioia di questo progetto, sono state volute proprio, facevamo in modo che venissero, con queste pietre inserite tra la cassafor-

ma e la lamiera. Molte erano diverse perché non volevamo risultasse un effetto industrializzato"⁹⁷ così racconta il direttore di cantiere ed ancora "è stato difficile, non c'era una quota, non c'era un piano di quota delle fondazioni, non c'erano grandi riferimenti, le macerie a volte erano alte tre metri, a volte cinquanta centimetri, era tutto disastroso. Avevamo il numero di blocchi disegnati in un foglio, ma la realizzazione è stata molto complessa, da vivere in cantiere passo per passo, con dei fili fissi da mantenere, come la strada, ma senza molti altri riferimenti. L'importante era il risultato finale, ma non era semplice arrivarci, è stata una grossa responsabilità gestire questo proget-

⁹⁶Allegati alla perizia di variante: computo metrico estimativo di progetto, Archivio privato dell'ingegner Leonardo Tilotta.

⁹⁷Intervista all'ingegner Leonardo Tilotta, direttore del cantiere del Cretto, e al geometra Benedetto Lupo, 10 novembre 2022.

⁹⁸Ibidem

⁹⁹Intervista al geometra Giuseppe Pirrello dell'Ufficio Tecnico del Comune di Gibellina (in servizio dal 1972 al 2005) che ha curato la parte progettuale del Cretto, con l'intervento del muratore Antonio Ferro, il quale ha partecipato a tutti i diversi cantieri concernenti il Cretto, 10 novembre 2022



19 giugno 1986, svolti dalla ditta Bonasoro Leonardo, per un investimento totale di £ 496.010.000 e viene nominato come: “progetto per lavori di ripristino tracciati stradali, Quartiere Nord del vecchio centro di Gibellina, sistemazione ruderi circostanti e incanalamento acque pluviali.” Particolare risulta ciò che si legge in un atto di sottomissione della perizia suppletiva che riporta la data del 12 giugno 1986 in cui la ditta si propone di fare più lavori di quanto pattuito originariamente: “vista che la quantità degli sbancamenti è risultata in più rispetto a quella prevista nel progetto originario e che in corso d’opera si è riscontrata la possibilità, nell’ambito delle somme a disposizione, di eseguire maggiori lavori rispetto a quelli previsti, ai quali per contro corrispondono minori lavori per alcune categorie (...) la sottoscritta impresa Bonasoro Leonardo dichiara di eseguire i maggiori lavori considerati nella menzionata perizia suppletiva, senza sollevare alcuna eccezione e riserva comunque deducibile, sulla base delle condizioni stabilite nel citato contratto.”¹⁰⁰ Dai diversi scatti fatti durante la costruzione di quest’opera fuori dal comune e dalla documentazione di

progetto si riescono a percepire e a ricavare le diverse fasi della costruzione. La fotografia, per esempio, rappresenta la costruzione del primo lotto: si può vedere bene il compattamento delle macerie all’interno dei muretti che compongono il blocco, altre macerie non ancora costipate e addirittura un blocco già ricoperto. Le rovine circostanti sono ancora molte, ma l’opera inizia a prendere forma con la realizzazione di questi primi blocchi. Nel documento “elenco prezzi”, si evince che non tutte le macerie sono state riutilizzate all’interno dei blocchi, viene infatti previsto un trasporto delle macerie di risulta nelle pubbliche discariche.¹⁰¹ Il secondo lotto (in azzurro) invece viene realizzato dall’impresa Miceli Giuseppe di San Giuseppe Jato. I lavori iniziano il 28 agosto 1985 e finiscono il 26 maggio 1986, praticamente in contemporanea col primo lotto al quale infatti, è affiancato. L’importo totale dei lavori ammonta a £ 457.220.000 e viene nominato come: “progetto per lavori di ripristino tracciati stradali e sistemazione ruderi all’interno del vecchio centro urbano di Gibellina compresi tra le vie Umberto 1° - S. Antonio - Alcamo”. Il progetto comincia a prendere forma, tanto che per questa opera così importante viene organizzata una

“prima italiana”¹⁰² al *Rotary club* di Città di Castello nel 1987, una presentazione ufficiale del Cretto illustrata dallo stesso Alberto Zanmatti¹⁰³ alla quale Burri non partecipa nonostante si svolga nella sua città. Si stabilisce così una prima immagine del Cretto, che anche se in corso d’opera, rappresenta la prima ufficiale. Nella conferenza vengono presentate immagini, per lo più aeree, per mostrare ciò che era già stato realizzato, ovvero i primi due lotti, per parlare di come l’intera opera sarebbe venuta, gli spazi che avrebbe occupato e presentare il progetto nelle sue caratteristiche e peculiarità attraverso le parole di Zanmatti e le fotografie di Vittorugo Contino. Burri non partecipa dunque alla conferenza, ma nel 1987, per la prima volta, visita il Cretto, accompagnato dall’amico artista Lorenzo Fonda che in un’intervista racconta il viaggio: “abbiamo discusso di tante cose, lui era molto emozionato ma non voleva farlo vedere. Ci teneva molto al Cretto, però c’era qualcosa nelle varie fasi che non lo convinceva tanto, per cui, voleva quasi prepararsi a una delusione. Infatti in macchina diceva <<Si ma ancora non è finito, poi bisogna dare il colore, poi bisogna vedere da che parte lo si osserva...>> cer-

cava di sminuire un po’ l’impatto, forse per abituarsi a non avere una delusione. Questo faceva un po’ parte del suo carattere, non partiva mai entusiasta per le cose. Quando siamo arrivati, ora sono passati tanti anni non ricordo benissimo, ma mi ricordo bene la sua espressione: non era entusiasta, un po’ sorpreso, un po’ deluso, forse anche un po’ emozionato, sicuramente, forse si aspettava qualcosa di più o forse aspettava di capire bene l’insieme perché l’impatto con il Cretto non è facile. Abituati a vederlo come si vedeva sul plastico, cioè dall’alto con la collina e tutto quanto è una cosa, ma quando arrivi lì, e poi noi siamo arrivati da sopra, per quanto grande è, sembra piccolo. Lui aveva sicuramente un’idea di questa enorme estensione, questa collata bianca che copriva le colline, quando ci arrivi, è imponente, ma nella sua immaginazione, doveva essere ancora più grande. C’è anche da dire che non era finito, era ancora in una fase intermedia.”¹⁰⁴ La stessa impressione è condivisa anche dal fotografo Vittorugo Contino, anche lui presente alla prima visita e a cui si deve la documentazione fotografica di quel giorno: “la primissima reazione è negativa, poi resta un po’ a guardare e si convince di qualche

¹⁰⁰Perizia suppletiva per lavori di ripristino tracciati stradali del quartiere nord del vecchio centro di Gibellina, sistemazione dei ruderi circostanti ed incanalamento delle acque pluviali, Archivio privato dell’ingegner Leonardo Tilotta.

¹⁰¹Perizia di variante: elenco prezzi, Archivio privato dell’ingegner Leonardo Tilotta.

¹⁰²“Il Cretto di Gibellina alla <<prima>> italiana”, Il Messaggero, 14 maggio 1987.

¹⁰³Documento autografo di Alberto Zanmatti, discorso *Rotary Club*, 1987.

¹⁰⁴Intervista a Lorenzo Fonda, artista, 9 ottobre 2014, <https://vimeo.com/156048627> consultato in data 14 luglio 2022.



cosa. Ma la prima reazione fu negativa, da principio lui è come deluso, poi si ferma un po' e comincia a guardare.¹⁰⁵ Fonda riporta anche che: “nel viaggio di ritorno gli ho domandato <<Alberto ti è piaciuto?>> mi rispose <<Sì, no ma vedrai, ancora non è finito, c'è molto da fare>>, non ne era completamente soddisfatto, però l'impatto lo ha emozionato¹⁰⁶ e ancora: “mi ricordo che quando si parlava di questo viaggio lui non era convinto, sono stato io che gli ho detto <<Prendiamo la macchina e andiamo>>, poi si è convinto. A mano a mano che ci avvicinavamo, iniziava a essere un po' nervosetto, ha iniziato a guardarsi attorno iniziando a essere un po' impaziente, chiedendomi <<Ma quando si arriva? Ma dove è questo posto? Ma quanto è lontano?>> dava già segni di fastidio, per poi giustificare l'eventuale non felicità. In effetti si è quasi disinteressato al Cretto per due motivi: innanzitutto perché sapeva che era un'opera completamente al di sopra della capacità di controllare l'opera stessa. Cioè lui una volta che ha fatto il progetto dava per scontato che si sarebbe fatto in quel modo sapendo che non era vero, e lo sapeva benissimo. Però seguire quello voleva dire per

lui lasciare completamente tutto il resto, sarebbe stato talmente coinvolto che non avrebbe fatto la sua vita normale, per cui si illudeva che le cose potevano seguire il decorso che lui si era prefissato, sapendo che così non sarebbe stato. Quello che interessava a lui era l'idea che lui aveva del Cretto, se lui avesse dovuto seguire passo per passo la costruzione, non ne avrebbe avuto né l'energia e penso che dopo un po' si sarebbe scocciato e sarebbe saltato il progetto, questa è la mia impressione.¹⁰⁷ Un'impressione che accomuna tutti i personaggi intervistati, ma che stabilisce anche il significativo e fondamentale ruolo dell'architetto Zanmatti nel rapporto tra l'opera e l'artista, perché nella costruzione del Cretto, come dice lui stesso “mette l'anima perché è un'opera davvero degna di ammirazione, anche per la sua pluralità semantica: intanto come *land art* perché interviene nel paesaggio; poi architettonica, perché in fondo è un labirinto, dunque un'architettura; poi urbanistica, perché nello stesso tempo interviene su una città; è inoltre figurativamente una cosa straordinaria, perché queste spaccature sono quasi una figurazione del terremoto. Insomma è talmente carica di significati che chi l'ha capita fino in fondo, soprattutto gli artisti, l'ha accolta con grande in-



teresse”.¹⁰⁸

I lavori per la realizzazione del terzo lotto (in arancione), invece, iniziano il 16 settembre 1986 per concludersi il 13 agosto 1987 a cura dell'impresa C.E.S.I.M. s.r.l. di Castellammare del Golfo per un importo totale di £ 471.720.000. Il progetto comprende i blocchi compresi tra le vie Umberto 1°, Marsala e Mazzini del vecchio centro abitato. Risulta essere ancora piuttosto centrale, lontano dai limiti imposti dai fili fissi della strada o comunque dei bordi del 'rettangolo' complessivo. Sotto la direzione dell'architetto Zanmatti e dell'ingegner Tilotta il cantiere prosegue e anche se eseguito da imprese diverse, la congruenza di esecuzione è affidata appunto alla loro direzione. Il quarto cantiere (in blu) interessa il lotto compreso tra le vie Itria, S. Antonino e Pizzolato, a cura dell'impresa Bonanno Agostino di Alcamo. I lavori iniziano il 23 settembre 1986 e finiscono il 20 giugno 1987, per un importo totale di £ 470.740.000. Il quinto lotto (in nero) include il centro urbano della vecchia Gibellina compresa tra le vie Di Giovanni, Umberto 1°, Mazzini e Mangogna e viene realizzato dall'impresa Funaro Domenico di Trapani. I lavori iniziano il 30 ottobre 1986 e finiscono il 22 settembre 1987 per una spesa totale di £ 749.123.613.

L'ultimo lotto (in rosso) interessa il lato ovest del vecchio centro urbano di Gibellina, viene realizzato dall'impresa A.T.I. Bonasoro Leonardo e Coppola Tommaso di Gibellina, i quali iniziano i lavori il 22 febbraio 1988 e finiscono il 27 gennaio 1989 per un importo totale di £1.482.671.939.

Speciale attenzione meritano gli angoli: risultano stondati e molto particolari, più o meno sporgenti dai blocchi e più o meno segnati dalle tipiche scanalature che caratterizzano le pareti verticali sono. Nell'elenco prezzi risultano “casceforme rette o curve, per getti di conglomerati cementizi semplici o armati di qualsiasi forma e dimensione”¹⁰⁹ le quali vengono poi attrezzate, come per le pareti rettilinee, con lamiere zincate opportunamente modificate per farle risultare come se fossero vere e proprie sculture. Come si evince dalla documentazione, inoltre, è importante sottolineare che il Sindaco propone di dedicare alcuni blocchi in segno di gratitudine: i primi tre blocchi non accettati poi dall'artista, vengono dedicati al Banco di Sicilia. Il Sindaco, in una lettera al Dr. Giannino Parravicini, presidente del Banco di Sicilia, chiede di apporre una targa proprio su questi blocchi e dopo la loro distruzione nel 2015, la targa viene affissa in un altro

¹⁰⁵Intervista a Vittorugo Contino, 7 ottobre 2014, <https://vimeo.com/156049028> consultato in data 14 luglio 2022.

¹⁰⁶Intervista a Lorenzo Fonda, artista, 9 ottobre 2014, <https://vimeo.com/156048627> consultato in data 14 luglio 2022.

¹⁰⁷Ibidem.

¹⁰⁸Bignardi, Lacagnina e Mantovani 2008, pag. 88.

¹⁰⁹Perizia di variante: elenco prezzi, archivio privato dell'ingegner Leonardo Tilotta.

blocco del primo cantiere. Ne sono presenti altre due: una dedicata all'amministratore della Italcementi Carlo Pesenti, deceduto nel 1984 e una alla "Cassa di Risparmio e ai Vigili del Fuoco che persero la vita durante le operazioni di soccorso dopo il terremoto."

Il completamento (2013 - 2015)

Il primo cantiere si interrompe nel 1989, ma già nel 1990 si cerca di trovare la soluzione per completare l'opera. Nel 1998 viene stilato un progetto di massima, nella cui relazione si legge che "prevede la costruzione degli ultimi 24 blocchi ancora mancanti al completamento del grande quadrato, attraversato da solchi della memoria secondo la trama voluta dall'artista. La realizzazione di questi ultimi blocchi, per l'aspetto tecnico costruttivo, non può che fare riferimento a quanto già realizzato" ed ancora "l'esecuzione di tali lavori dovrà essere tale da pervenire ad un effetto finale quanto più possibile somigliante ad un risultato di "casualità naturale" dell'insieme. Pertanto sarà richiesto che l'intero intervento segua la naturale configurazione altimetrica del sito, senza creare soluzione di continuità con l'andamento del terreno circostante."¹¹⁰ Il riferimento all'andamento naturale del terreno riguarda la presenza del Castello di Manfredi di Chiaramonte che risulta in una posizione rialzata rispetto alla parte dell'opera già costruita. La porzione di terreno occupata dal castello viene inglobata all'interno del Cretto, livellando il terreno per seguire l'anda-

mento più naturale della collina. Nella relazione tecnica illustrativa della perizia di variante, necessaria proprio per risolvere tale problema, si trova infatti scritto: "il Responsabile del Procedimento geom. Francesco Fontana (...) invita la direzione lavori a procedere al livellamento armonioso del terreno eliminando rilievi e residui rocciosi o ruderi di eccessiva quota, (...) e di abbassare conseguentemente la quota del terreno in corrispondenza della zona che sormontava il vecchio edificio in modo tale di ottenere un livellamento più armonioso del terreno."¹¹¹ Nonostante il progetto di massima riporti la data del 5 ottobre 1998, è necessario aspettare il 2013 per lo stanziamento dei fondi da parte dell'Assessorato Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Servizio Patrimonio Archeologico e dei Beni Culturali Mobili di una somma pari a € 2.350.000.00.

Dopo numerosi appelli per procedere al completamento dell'opera, in occasione del centenario dalla nascita dell'artista umbro viene avviato il cantiere. Il bando per la gara di appalto viene pubblicato nel Giornale di Sicilia il giorno 7 novembre 2013, con una notifica di errata corregge del 15 novembre del 2013, la quale rimanda la conclusione del bando in data 30 dicembre 2013. L'impresa vincitrice dell'appalto risulta essere Tecno Appalti s.r.l. di Maletto, che si occupa dell'intero cantiere di completamento dopo la fase di progettazione eseguita dall'ingegner Tilotta e dell'architetto Zanmatti. La dire-



zione lavori di Tilotta, presente nel primo cantiere accanto a Zanmatti, assicura una certa continuità nelle due fasi di costruzione anche se, come verrà approfondito, sono presenti alcune divergenze. Lo stesso ingegnere racconta che se nella fase di progettazione del completamento, viene coinvolto Zanmatti, ma nella fase di esecuzione risulta come collaboratore l'architetto Tiziano Sarteanesi, consigliere della Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri e nipote dell'artista.

I lavori iniziano il 30 giugno 2014 per concludersi il 09 giugno 2015. La documentazione risulta molto più ampia e significativa rispetto al passato, specialmente quella fotografica, che ha permesso non solo di ricostruire e comprendere particolari fasi della cantierizzazione iniziale dell'opera, ma anche di poter sottolineare analogie e differenze tra il primo e il secondo cantiere. Ad esempio, dall'analisi dei prezzi si evince che viene utilizzato "cemento bianco", ma non viene specificato che esso sia di tipo Aquila Bianca della Italcementi come nei primi sei

lotti. Il cantiere riprende le peculiarità del primo, come sottolineato anche nei documenti e la progettazione segue passo passo quella del 1985 riprendendo le stesse armature e stesso metodo di realizzazione: viene prima armata e realizzata la soletta per i camminamenti, su cui poi poggiano i muri di contenimento dei blocchi che infine, una volta stipate le macerie all'interno del perimetro stabilito, vengono ricoperte con una soletta più sottile, ma che comunque risulta armata. Come per il cantiere degli anni Ottanta, anche nel secondo viene fatto un modello per la parete in elevazione per vedere l'effetto finale dell'opera. Le lamiere risultano di dimensione diversa, 1 x 1.5 m, ma in questa occasione si può seguire tramite la documentazione fotografica tutto il procedimento. Le immagini rendono chiari tutti i passaggi solamente analizzati o ricostruiti tramite le testimonianze nel primo cantiere. Interessante è specificare come la copertura dei blocchi si innesti alla parete di contenimento: il meccanismo segue un andamen-

¹¹⁰Relazione progetto di massima per il completamento del Cretto di Burri, archivio privato dell'ingegner Leonardo Tilotta.

¹¹¹Relazione tecnico-illustrativa della perizia di variante per il completamento del Cretto di Burri, archivio comunale di Gibellina, archivio corrente, Ufficio tecnico, faldone "il completamento", 2013.



to a 45° in cui i ferri lasciati sporgenti dai muretti si agganciano poi alla rete elettrosaldata che arma la copertura. Si sono riscontrate problematiche di distacco della copertura rispetto alla parete in alcuni blocchi del primo cantiere, perché le due parti, in fase di costruzione vengono solamente accostate e non integrate una con l'altra come da progetto, per questo la copertura tende a cedere. Questo risulta essere un problema di assemblamento in cantiere: tale tecnica, sebbene meno efficace, risulta di più semplice realizzazione per le imprese. La costruzione dell'ultimo lotto riprende da dove si era interrotto il cantiere nel 1989, completando il camminamento rimasto incompiuto. Dalle fotografie si possono apprezzare le armature non solo della soletta, ma anche del muro di contenimento. Come distanziatore tra la doppia rete elettrosaldata utilizzata come armatura della soletta, vengono spesso utilizzati dei laterizi forati di altezza congrua, che una volta effettuata la gettata, diventano parte integrante del camminamento. La documentazione fotografica permette anche di apprezzare la costruzione degli angoli: la forma arrotondata è conferita dalla lamiera zincata opportunamente sagomata all'interno delle casseforme in acciaio. Inoltre confermano tutte le indicazioni avute per la co-

struzione del primo cantiere, come le tavole di registro che fungono da ponte tra la cassaforma interna e quella esterna nella parte inferiore dei muri e i collegamenti metallici o a volte lignei nella parte alta, che però vengono rimossi una volta che il calcestruzzo risulta asciutto. Permettono anche di approfondire tutte le varie fasi di costruzione del cantiere, e l'effettivo utilizzo della lamiera zincata, delle armature e le loro legature, le gettate per i camminamenti, ma anche per le pareti e per le coperture, una volta sistemate le macerie. L'ingegner Tilotta afferma che la costruzione di quest'ultimo lotto risulta la più semplice in quanto, prima di tutto, il finanziamento risulta più corposo rispetto al passato, e poi perché dopo l'esperienza del primo cantiere, in questa fase si procede in maniera molto più sicura rispetto alle incertezze iniziali, complice anche la stretta collaborazione con l'impresa. Vengono protocollati tre stati di avanzamento dei lavori che riportano le datazioni del 6 novembre 2014, del 3 febbraio 2015 e del 9 giugno 2015, giorno di ultimazione dei lavori.

Il restauro (2015)

Contemporaneamente alla progettazione e al completamento del Cretto, iniziano gli studi per il restauro e la conservazione della porzione già rea-



lizzata. La prima relazione risale al 14 luglio 2008, in cui si specifica che il Museo Belmonte Riso ha avviato un cantiere della conoscenza "per sperimentare tecniche di intervento sulle superfici (pulitura, consolidamento, integrazione e protezione superficiale) affiancato da monitoraggio geotecnico, lavori sui ferri e sulle armature, reintegrazioni di parti mancanti oltre al rilievo fotogrammetrico dell'intera area che porterà a un progetto di restauro vero e proprio."¹² Tale intervento mira a redigere un protocollo per la manutenzione programmata dell'opera. Le indagini tecnico-scientifiche e lo studio di degrado vengono effettuate in collaborazione con il laboratorio di Ingegneria Chimica per i Beni Culturali presso il Dipartimento di Ingegneria Chimica dei Processi e dei Materiali dell'Università degli Studi di Palermo e i componenti del comitato risultano: Ludovico Corrao, Alberto Zanmatti, Anna Mattiolo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Giuseppe Basile dell'Istituto Centrale del Restauro, Sergio Alessandro Direttore di Palazzo Riso e Giuseppe Gini, Soprintendente dei Beni Culturali e Ambientali di Trapani. In questa relazione viene elencata una prima analisi del degrado dell'o-

pera, infatti si legge: "le alterazioni sono visibili ad una prima osservazione, perché la colorazione grigio-nera che ricopre buona parte delle superfici, più esposte all'azione degli agenti atmosferici, è dovuta ad uno sviluppo biologico di alghe microscopiche e licheni, che annulla la tonalità bianca di insieme originaria del materiale che è ancora visibile sulle pareti verticali più protette dagli agenti atmosferici. Piante infestanti di diverso tipo allignano sulle superfici del calcestruzzo, infiltrando le radici nelle fessurazioni e discontinuità contribuendo ad un rapido degrado del materiale. Si tratta di *parietaria officinalis*, capperò, *enula viscosa* e sommacco, che si sono sviluppate variamente su tutta la superficie con un effetto antiestetico di predominio dell'ambiente naturale che riduce l'impatto della progettazione artistica. Ai margini dell'opera la vegetazione è cresciuta spontaneamente creando in alcuni punti una barriera alberata che impedisce la corretta percezione nel paesaggio circostante. Notevoli fratture del cemento appaiono in più punti, ai margini dei getti e contigui dove si aprono più facilmente fessurazioni e dove penetra l'acqua piovana in profondità creando rapidamente disgregazioni notevoli: l'aumento di volume del metallo, per via dei fenomeni di ossidazione provoca fratture in

¹²Relazione sui sondaggi eseguiti al Cretto di Burri, 14 luglio 2008, archivio comunale di Gibellina, archivio corrente, Ufficio tecnico, faldone "il completamento".

pagina precedente
Particolare della costruzione del muro dei contenimento del blocco con relativi agganci per la copertura, 2014 (Archivio privato dell'ingegner Leonardo Tilotta, Castelvetro)

Particolare della costruzione del muro dei contenimento del blocco in cui si nota l'utilizzo delle casseforme, della lamiera zincata e delle armature, 2014 (Archivio privato dell'ingegner Leonardo Tilotta, Castelvetro)

A destra
Casseforme preparate per la costruzione del muro di contenimento, fotografie di cantiere, 2014 (Archivio privato dell'ingegner Leonardo Tilotta, Castelvetro)



evoluzione e modifiche del materiale cementizio. Più complessa la genesi delle fratture orizzontali dovute allo scorrimento dei piani di fondazione di alcune aree, che in alcune zone angolari ha provocato la caduta di porzioni che mettono a nudo il contesto interno delle "isole" piene di materiale di risulta facilmente attaccabile da processi di alterazione biologica in presenza di umidità di infiltrazione.

I ferri delle armature in questi casi appaiono fortemente alterati e in alcuni punti rotti, con peggioramento delle caratteristiche statiche del manufatto che deve essere reintegrato per non peggiorare in breve lasso di tempo.¹¹³

Questa analisi genera la necessità di imporre provvedimenti per interrompere il processo di alterazione. Contro l'attività biologica, per esempio, è stata valutata indispensabile una irrorazione di miscela biocida che agisce sulle alghe microscopiche e sulle piante infestanti. "L'operazione è stata realizzata con irrorazione delle miscele se-

lezionate con impacchi e lavaggi ripetendo l'operazione quando necessario. L'azione biocida deve essere completata, per alcuni giorni, prima di procedere al lavaggio con una miscela tensioattiva e la spazzolatura delle superfici con estrazione meccanica delle radici dalla profondità delle fratture del cemento, aggiungendo biocida localizzatamente e sigillando profondamente con malta le fratture."¹¹⁴ Per quanto riguarda le stuccature delle crepe formati superficialmente nelle pareti o le parti mancanti si legge che "sono state realizzate con materiale inerte analogo all'originale pietrisco e pietra macinata proveniente dalle medesime cave di cui si era servito l'artista per la realizzazione dell'opera, legato con cemento bianco Aquila Bianca dell'Italcementi che viene ancora prodotto come al tempo dell'esecuzione di Burri."¹¹⁵ Le preliminari attività condotte sull'opera sono lo *Studio dei materiali costitutivi e dei fenomeni del degrado del Grande Cretto* eseguito dal Dipartimen-

to di Ingegneria Chimica dei Processi e dei Materiali dell'Università di Palermo con una convenzione stipulata nel 2007 tra il Museo Riso e il DICPM, e il *Cantiere della Conoscenza* eseguito dalla Società Rava & C s.r.l. dopo la stipulazione del contratto di affidamento dei lavori di restauro stipulato nel 2008 con il Museo Riso. Lo *Studio dei materiali costitutivi e dei fenomeni del degrado del Grande Cretto* prevede l'esecuzione di prove *in situ*, ma anche test su campioni prelevati per le analisi in laboratorio. I materiali analizzati sono quindi il calcestruzzo e i ferri di armatura. L'esecuzione in maniera non perfetta e regolare dei muri di sostegno alle isole rappresenta uno dei principali problemi per i materiali, infatti si legge: "le superfici ondulate dei muri di sostegno, realizzate inserendo lamiere metalliche deformate all'interno delle casseformi, offrono ai ferri d'armatura una protezione che è di alcuni centimetri nelle parti convesse, ma si assottiglia fino a scoprire i ferri stessi nelle parti concave. Inoltre, la porosità del calcestruzzo risulta talvolta mol-

to elevata, sicché, in alcuni punti, sono evidenti vespai conseguenti a processi di segregazione durante la messa in opera. Tutti questi fattori contribuiscono ad accelerare i processi di corrosione dei ferri d'armatura. Tuttavia, il calcestruzzo non sembra mostrare segni di degrado chimico, piuttosto risulta danneggiato dai fenomeni espansivi conseguenti alla corrosione dei ferri e da alcuni, localizzati, cedimenti dovuti alle interazioni con il terreno"¹¹⁶ sottolineando così i diversi spessori dei copriferri e i nidi di ghiaia ben visibili in tutte le parti dell'opera. Risulta inoltre che "alcuni macropori (1-1,5 mm) sono rivestiti da esili patine microcristalline; quelli di dimensioni più ridotte (0,2-0,5 mm) sono occlusi da mosaico microspartito. Non si è rilevato alcun prodotto di alterazione della pasta cementizia, neppure in campioni arricchi in pasta di legante. Le fasi mineralogiche rilevate sono solamente Cal-

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Computo metrico estimativo del progetto di restauro del Cretto di A. Burri, archivio privato ingegner Leonardo Tilotta, faldone "Progetto di restauro", Castelvetro, 2015.



Cantiere di completamento, 2014
(Archivio privato dell'ingegner
Leonardo Tilotta)

pagina successiva
Casseforme preparate per la costruzione
dell'angolo, fotografie di cantiere, 2014
(Archivio privato dell'ingegner
Leonardo Tilotta)

Cantiere di completamento, gettata
della copertura dei blocchi, 2014
(Archivio privato dell'ingegner
Leonardo Tilotta)

cite e Silicati di Calcio idrati. Anche in aree nelle quali si osserva la presenza di “vulcanelli” sulla superficie di finitura del calcestruzzo, il diffrattogramma non ha rilevato la presenza di neofasi da degrado che possano dar luogo a fenomeni espansivi, quali il gesso o l'ettringite. Sono stati effettuati dei test di carbonatazione, sia *in situ* che sui campioni in laboratorio, che hanno rivelato un avanzamento del fronte della carbonatazione di alcuni centimetri all'interno del calcestruzzo, conseguente alla sua elevata porosità. Tale fenomeno, se per un verso non costituisce un problema per la conservazione del calcestruzzo stesso, dall'altro può indurre condizioni di depassivazione delle armature metalliche che richiedono un intervento.”¹¹⁷ In conclusione, dal punto di vista dello stato di conservazione del calcestruzzo non si sono rilevati particolari motivi di allarme. Tuttavia, alcune caratteristiche costruttive dell'opera, dovute alla volontà dell'artista, creano condizioni

poco adeguate per una duratura protezione dei materiali ferrosi contenuti nel calcestruzzo. Per quanto riguarda i ferri, invece, in vari punti è evidente un distacco corrosivo accelerato dalle armature metalliche con conseguente formazione di cricche e fessure. Le cause della corrosione sono attribuibili alla realizzazione dell'opera: il variabile spessore della malta che ricopre i ferri e la porosità del calcestruzzo volutamente disomogenea. La relazione riporta che la verifica dell'evoluzione del fenomeno corrosivo è stata effettuata attraverso due tipi di misure su alcune aree campione della struttura: “misure di carbonatazione del calcestruzzo, allo scopo di determinare l'acidificazione del calcestruzzo a seguito di eventuali fenomeni di penetrazione degli agenti atmosferici, in particolare l'anidride carbonica, all'interno dei pori. I test sono stati effettuati attraverso l'uso della fenolftaleina quale indicatore di pH. Quando il pH è vicino a 9, il composto presenta un viraggio di colore: da incolore a rosso. Ciò ha consentito di determinare la profondità di penetrazione

del fronte di carbonatazione nei diversi punti della struttura. Le misurazioni hanno evidenziato un avanzamento del fronte di carbonatazione molto variabile nelle diverse zone esaminate in dipendenza della porosità della malta di ricoprimento. E misure di potenziale, allo scopo di acquisire ulteriori informazioni sulle dinamiche in atto degli eventuali aspetti corrosivi. Si è avuto modo di riscontrare che le armature affioranti o poste in corrispondenza di zone con alta porosità del calcestruzzo, o di zone poco profonde, presentano bassi valori di potenziale e, quindi, fenomeni corrosivi in atto e che le armature poste in corrispondenza di zone con bassa porosità del calcestruzzo e sufficientemente profonde, presentano valori più alti di potenziale e, quindi, permanendo la <<passività>> del metallo, assenza di corrosione.”¹¹⁸ E si tiene a precisare che sarà necessario procedere, anche a restauro ultimato, a un monitoraggio periodico delle parti di superficie che presentano spessori

di malta non sufficiente programmando gli eventuali interventi mirati. Si conduce anche uno studio sul biodeterioramento. Dall'analisi risulta colonizzato da piante, molte a crescita rapida e con robusto apparato radicale, in particolare: “*Paritaria judaica*; *Inula viscosa* che con *Nicotiana glauca*, rappresentano esemplari che da pochi centimetri possono raggiungere e superare i due metri di altezza. Sono presenti numerosi tappeti di Biofite, sia sulle pareti che sulla sommità delle strutture cementizie, così come diffusa risulta la presenza di Licheni, sia bianchi che pigmentati. Inoltre, particolare interesse suscita la pigmentazione (rosa-brunastra) presente sulla superficie di alcuni muri che, come riportato nella letteratura scientifica, potrebbe essere indotta da colonizzazioni microbiche, in particolare batteriche. Le prime indagini condotte in laboratorio (microscopia elettronica a scansione - SEM - e confocale - CLSM), allo scopo di identificare i microsistemi e le strutture molecolari, hanno evidenziato la presenza di apparati radicali in grado

¹¹⁷Ibidem.

¹¹⁸Ibidem.



di penetrare la superficie lapidea. Inoltre, è stata evidenziata la presenza di strutture fluorescenti riconducibili a cianobatteri e microalghe.”¹¹⁹

Il Cantiere della Conoscenza è, invece, una serie di test condotti nelle isole 37, 55, 74 e 85, scelte non casualmente, ma accomunate dalle stesse forme di degrado. Il blocco 37 per esempio, presenta vistose lesioni sul manto di copertura con probabile cedimento delle strutture sottostanti; il 55 mostra diffusi fenomeni di affioramento dei ferri di armatura; le isole 74 e 85 mostrano molte zone di cedimento strutturale con lesioni verticali, cricche, delaminazioni e spalling. I diversi fenomeni di degrado determinano i seguenti “interventi saggio”: eliminazione della vegetazione infestante; sarcitura delle lacune; ricostruzione di parti strutturali ammalorate e/o ricomposizione di continuità strutturali; passivazione e ricostituzione della malta di copriferro;

pulitura e trattamento delle superfici; eliminazione della vegetazione superiore. Si riportano quindi gli interventi effettuati su ciascuna delle quattro isole interessate: “sull'isola n° 37, è stata riscontrata un'estesa e profonda fessurazione del manto di copertura, probabilmente causata da una interruzione – ripresa di getto di calcestruzzo e, quindi, da un diverso assestamento dei detriti sottostanti. L'ampia lacuna ha favorito l'insediamento di vegetazione a fusto legnoso, risultando in più parti già lesionata anche la rete elettrosaldata di supporto. L'intervento ha riguardato la rimozione delle piante infestanti e dei relativi apparati radicali; l'irrorazione con diserbante dell'interno dell'apertura; l'applicazione di una rete metallica a maglie strette (mm 8x8) quale supporto per la sarcitura e il ripristino della continuità strutturale; il riempimento di calcestruzzo con andamento digradante per consentire il raccordo con la parte sottostante del manto. Sull'isola n° 55 è stato effettuato l'intervento di passivazione dei ferri d'armatura affioranti in alcune

porzioni delle pareti verticali sud e sud-ovest. L'operazione è stata preceduta da una verifica del potenziale elettrico delle armature rispetto ad un elettrodo di riferimento. È stato, così, confermato lo stato di depassivazione in atto per quelle armature affioranti in superficie. L'intervento ha visto la rimozione delle parti di calcestruzzo ammalorato situate nelle prossimità dei ferri ossidati; la completa rimozione dei prodotti di corrosione mediante picchettaggio, energiche spazzolature con utensili manuali ed elettroutensili; l'applicazione sui ferri di boiacca pennellabile bicomponente avente la funzione specifica di prevenire la corrosione anche in presenza di sottili strati di copriferro. I prodotti adoperati vengono indicati come idonei a garantire una perfetta adesione alle armature, consentono una totale impermeabilità del rivestimento, hanno un effetto inibitore sui processi di ossidazione, producono una reazione alcalina ed una elevata resistenza al passaggio di cloruri e di anidride carbonica, risultano inoltre perfettamente aderenti al nuovo stra-

to di copriferro. Sulle superfici trattate è stato eseguito, inoltre, un trattamento verniciante a base di inibitori migranti di corrosione ad effetto rialcalinizzante per le strutture in cemento armato. L'operazione, eseguita in tre cicli successivi, è stata preceduta da alcuni test sullo stato di carbonatazione delle superfici, eseguiti con fenoftaleina in soluzione idroalcolica. Il non viraggio dell'indicatore ha confermato la carbonatazione in atto degli strati superficiali. Il trattamento verniciante prima indicato viene usualmente utilizzato nella manutenzione delle opere in cemento armato, anche già carbonatate, come protettivo delle armature non messe a nudo; garantisce l'inalterabilità del colore del substrato su cui viene applicato; la capacità di diffusione del vapore acqueo nonché la compatibilità con eventuali trattamenti protettivi. A distanza di otto giorni dal trattamento delle superfici è stato rieseguito il test con la fenoftaleina: le zone oggetto del trattamento hanno subito una, seppur debole, colorazione rosata, indican-

¹¹⁹Computo metrico estimativo del progetto di restauro del Cretto di A. Burri, archivio privato ingegner Leonardo Tilotta, faldone “Progetto di restauro”, Castelvetro, 2015.



do l'avvenuta rialcalinizzazione del calcestruzzo. È stata eseguita la riapplicazione del copriferro, ove mancante o asportato, costituito anche in questo caso da cemento della stessa tipologia di quello originario, con inerti di varia granulometria e sfumatura cromatica. Di contro, sui ferri di armatura che risultano affioranti sin dall'origine (su di essi non è possibile applicare lo strato di copriferro, in quanto esso stesso verrebbe a modificare l'andamento originario delle superfici voluto dall'artista) è stato applicato un legante tixotropico bicomponente epossidico, con elevata resistenza chimica e meccanica, idoneo alla protezione di cementi e acciai. Il prodotto è stato applicato a pennello sui tratti di armatura metallica interessata, previa spazzolatura della stessa. In alcune parti, prima

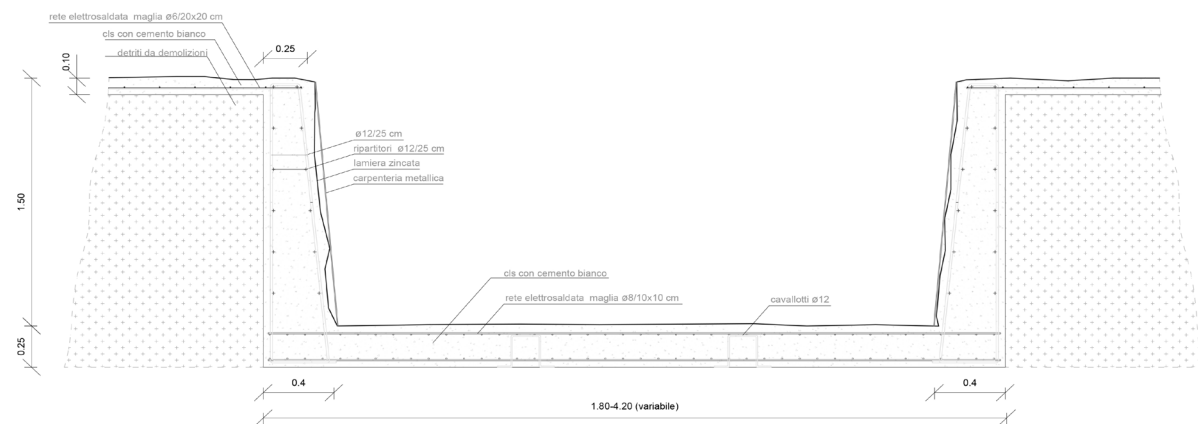
dell'indurimento del prodotto, lì dove risultava evidente ricostituire i raccordi per una continuità di superficie, sono stati fatti aderire degli inerti di idonea granulometria. L'eliminazione di patine di biodeteriogeni costituiti da microrganismi infestanti (licheni, briofite, microalghe, cianobatteri...) e la conseguente pulitura delle superfici rappresenta uno degli aspetti più importanti del restauro del Grande Cretto e il recupero della cromia del manufatto. La scelta del biocida da utilizzare è stata orientata verso quella tipologia che utilizza come principio attivo i sali quaternari di ammonio. Tale principio, che agisce per interazione con le membrane, viene indicato nella letteratura specifica come quello più utilizzato nel campo dei materiali inorganici in quanto affianca ad una efficacia d'ampio

spettro, anche un'azione detergente. La possibilità, inoltre, di usare in soluzione acquosa il principio attivo sopraindicato consente di prevenire la possibile fuoriuscita di pigmenti fotosintetici dalle cellule. Il potenziale fenomeno, talvolta riscontrato con l'uso di altri solventi, è, infatti, da considerare indesiderato quando si desidera che le superfici interessate dal processo di disinfezione tendano al bianco. Per verificare la possibile interazione dei cloruri residui del trattamento con i ferri d'armatura, (nonché l'eventuale percentuale residua di anioni) sono stati prelevati campioni del substrato, prima e dopo l'applicazione dei prodotti utilizzati. Sono stati testati quattro differenti biocidi, tre dei quali contenenti il citato principio attivo. Le prove di applicazione sono state eseguite su

diverse aree di limitata estensione (circa 1 metro quadrato), sia su superfici verticali (muri di contenimento delle isole), che orizzontali (manti di copertura e percorsi viari). In ognuna delle aree è stata preventivamente eseguita una pulitura, a secco o con acqua, della zona da trattare; solo nel primo caso è stata effettuata un'umidificazione della superficie al fine di consentire la ripresa delle funzioni metaboliche dei microrganismi. L'applicazione dei biocidi è stata eseguita prevalentemente a pennello, ricoprendo abbondantemente le zone da trattare. È stata anche testata l'applicazione, a diretto contatto delle superfici, di polpa di carta (fibra di cellulosa pura) totalmente impregnata del prodotto biocida. I risciacqui sono stati effettuati dopo tempi variabili, da tre a dodici ore,

pagina precedente
Particolare ponte metallico per unione delle
cassaforme interna e esterna, 2014
(Archivio privato dell'ingegner Leonardo Tilotta)

A destra
Sezione del progetto di completamento, 2013
(Archivio privato dell'ingegner Leonardo Tilotta)



con acqua dolce a temperatura ambiente: per semplice irrorazione o a pressione mediante l'ausilio di idropulitrice non professionale con pressione massima di esercizio pari a 110 bar. Alla semplice analisi visiva i risultati migliori sono quelli che hanno visto l'applicazione dei biocidi a principio attivo, preceduta e seguita da un lavaggio con acqua ad alta pressione. Le zone interessate dall'intervento hanno, infatti, mostrato le superfici totalmente libere dai microrganismi, sporco e particellato. Altre prove di pulitura sono state effettuate con microsabbiatura utilizzando, come inerti, ossido di alluminio e polvere di pomice. In entrambi i casi le superfici interessate dal test hanno riportato abrasioni e non tutte le tracce di microrganismi sono state rimosse. È stata prodotta, inoltre, una notevole quantità di residui di lavorazione difficilmente eliminabile dai percorsi viari che circoscrivono le singole isole a causa della rugosità superficiale dei percorsi stessi. Sono stati, inoltre, eseguiti test di rimozione dei microrganismi mediante applicazione di impacchi con carbonato di ammonio, in soluzione satura, supportato da polpa di carta. Questo prodotto, solitamente usato per la rimozione di patine proteiche, grassi, solubilizzazione del solfato di calcio, non ha dato risultati apprezzabili. E ancora, altri test di pulitura sono

stati eseguiti con l'impiego di sabbia-tura criogenica. Questa tecnica prevede l'utilizzo di anidride carbonica allo stato solido (alla temperatura di circa -78 °C), veicolata da aria compressa ad una pressione compresa tra 2 e 10 Kg/cmq. Il passaggio di stato avviene all'impatto con la superficie da trattare. L'anidride carbonica assorbendo il calore della superficie investita e sublimando aumenta di volume istantaneamente, causando la contrazione dello sporco e dei microrganismi aderenti alle pareti trattate. Tale azione restituisce una superficie pulita con l'assenza di residui di lavorazione se non quelli dovuti ai contaminanti rimossi. L'efficacia biocida dell'azione andrà sottoposta a monitoraggio e valutata di volta in volta. Sono stati, infine, condotti test di rimozione dei microrganismi attraverso l'uso di un particolare lattice pulitore a secco, costituito da un copolimero in dispersione acquosa, additivato con ammoniaca ed EDTA. Tale composto è stato applicato a pennello con uno spessore variabile da 0,3 a 0,6 mm. La rimozione a strappo della pellicola formatasi è stata effettuata dopo un tempo di posa compreso tra 24 e 36 ore. Tale tecnica, sebbene restituisca la superficie trattata completamente ripulita dallo sporco e dai microrganismi, comporta lo smaltimento dei residui di lavorazione costituiti dalla pellicola ri-

mossa. Al fine di limitare quanto più possibile l'assorbimento di acque piovane, nonché la condensazione dell'umidità, sono stati eseguiti su alcune superfici campione, già oggetto di prove di pulitura, test di trattamento protettivo idrorepellente. Tale trattamento, certamente andrà condotto al termine delle operazioni di restauro. L'infiltrazione di acqua, infatti, oltre a favorire la crescita di microrganismi provoca la migrazione di sali solubili, facilita i processi corrosivi e la cristallizzazione di sali in superficie. I protettivi idrorepellenti applicati durante i test eseguiti si riconducono a due diverse tipologie di prodotto: l'uno a base di polisilossani emulsionati in acqua; l'altro a base della stessa sostanza solubilizzata in un'unica fase. Entrambi vengono indicati come idrorepellenti di profondità che non modificano la capacità di traspirazione del supporto cementizio su cui vengono applicati. La reversibilità è garantita con detergenti o detergenti a base alcalina. I prodotti testati sono stati applicati a pennello con il metodo bagnato su bagnato. All'asciugatura sono state effettuate delle prove di idrorepellenza che, già all'osservazione macroscopica, sono risultate più che soddisfacenti, specie se comparate con il comportamento delle adiacenti superfici non trattate. Analoghi risultati sono stati ottenuti ripe-

tendo le prove a distanza di 40 giorni. Un'importante verifica da compiere è quella sulle eventuali alterazioni di cromia delle superfici interessate dopo l'applicazione del trattamento protettivo idrorepellente. È opportuno che la verifica venga compiuta in autunno, quando le superfici avranno subito il forte irraggiamento solare dei mesi estivi. I test di riparazione - stuccatura di alcune lacune con ricomposizione delle continuità strutturali hanno riguardato: la sarcitura delle lesioni verticali in corrispondenza dello spigolo SE dell'isola n° 74; alcuni tratti orizzontali della parete E e uno della parete S della stessa isola; il ripristino di un tratto di giunzione orizzontale fra la parete N ed il manto di copertura dell'isola 85. La stuccatura è stata eseguita mediante applicazione di calcestruzzo costituito da cemento analogo a quello originario ed inerti di varia granulometria; parte dei ferri è stata trattata con malta boiaccia bicomponente.¹²⁰ Dunque, i trattamenti eseguiti su ciascun blocco si possono riassumere in: blocco 37, diserbo manuale, disinfestazione con biocida in soluzione acquosa (CIR C15), stuccatura e sigillatura delle fessurazioni e lacune con malta cementi-

¹²⁰Relazione sui sondaggi eseguiti al Cretto di Burri, 14 luglio 2008, archivio comunale di Gibellina, archivio corrente, Ufficio tecnico, faldone "Il progetto di restauro", 2008.



Individuazione delle isole interessate dal Cantiere della Conoscenza, 2015 estratto della tavola 3.4 del progetto di restauro del Grande Cretto di A. Burri, (Archivio privato dell'ingegner Leonardo Tilotta)

pagina successiva
Fotografie del Cretto risalenti a prima dell'intervento di restauro del 2015, (Archivio comunale di Gibellina)

zia a base di Aquila Bianca della Italcementi addizionata di pietrisco in superficie per raccorderla all'originale e leggermente pigmentata con cemento grigio della Italcementi. Lavorazione strutturale sulla copertura dell'isola in una zona di sfondamento con inserimento di griglia metallica in acciaio anodizzato; raccordo con la griglia in ferro originale; stuccatura superficiale con più strati di cemento intercalati di stesure di pietrisco fino al perfetto raccordo con la superficie originale. Per il blocco 55 sono stati eseguiti: diserbo manuale, disinfestazione biocida in soluzione acquosa (CIR C15); stuccatura e sigillatura delle fessurazioni e lacune con malta cementizia a base Aquila Bianca della Italcementi. Per il blocco 74: diserbo manuale; disinfestazione con biocida in soluzione acquosa (CIR C15); stuccatura e sigillatura delle fessurazioni e lacune con malta cementizia a base Aquila Bianca della Italcementi addizionata di pietrisco in superficie per raccorderla all'originale e leggermente pigmentata con cemento grigio dell'Italcementi. Prova di stucca-

tura di lacune verticali sulle pareti e, in un angolo con ampie decurtazioni, stuccatura con malta cementizia leggermente pigmentata con sabbia gialla, costituita da Aquila bianca dell'Italcementi e pietrisco. Altre stuccature su lacune verticali con iniezioni consolidanti; reintroduzione di pezzi staccati; stuccature a finitura mimetica; trattamento dei ferri con prodotti fosfanti (Ferox e Fertan). Per il blocco 85: diserbo manuale; disinfestazione con biocida in soluzione acquosa (CIR C15); stuccatura e sigillatura delle fessurazioni e lacune con malta cementizia a base di Aquila Bianca della Italcementi addizionata di pietrisco in superficie per raccorderla all'originale e leggermente pigmentata con cemento grigio dell'Italcementi. Sulla base di tali analisi, dal computo metrico del progetto di restauro, si possono ricavare gli interventi effettivamente eseguiti. Oltre l'elenco dei costi della sicurezza di cantiere, le voci riguardanti le opere di restauro riportano: "diserbo manuale e pulizia, comprendente l'estirpazione manuale delle erbe infestanti, il tra-

glio delle essenze arboree di qualsiasi diametro ed altezza per l'intero sviluppo delle superfici del Cretto, completa eliminazione delle radici incuneate, sigillatura del foro con calcestruzzo o malta idraulica e inerti di tipo e granulometria conforme agli originali, il completo allontanamento su tutte le superfici di elementi estranei quali sbrabbicidi, terreno vegetale, polveri e quanto altro estraneo al manufatto. Operazione da eseguirsi con piccoli attrezzi e massima cautela, compreso l'allontanamento del materiale di risulta ed il suo trasporto a discarica autorizzata con esclusione del solo onere per la discarica. Pulitura superfici con acqua dolce da eseguirsi con idropulitrice a pressione non inferiore a 120 Kg/cm2 di tutte le superfici costituenti l'intera opera, mirante alla rimozione dei microrganismi esistenti nonché alla asportazione dello sporco, particolato, residuo inerte o organico presente sull'opera stessa. Le operazioni di lavaggio verranno eseguite per singola isola iniziando dalle superfici di copertura, procedendo per le superfici verticali e quindi per le stradelle di contorno di ognuna di esse. L'esecuzione di quanto specificato, salvo diverse indicazioni della D.L. in corso d'opera, dovrà procedere dalle isole poste più a monte verso quelle più a valle. Applicazione biocida a base di sali quaternari di ammonio su tutte le superfici dell'opera in oggetto. Il biocida dovrà essere applicato a pennello o spazzole con setole morbide, con l'accortezza di saturare le superfici utilizzando la modalità di applicazione <<bagnato su bagnato>>. L'esecuzione di quanto

specificato, salvo diverse disposizioni della D.L. in corso d'opera, dovrà essere eseguito, per singola isola, successivamente alle fasi di lavaggio ad alta pressione allo scopo di sfruttare la ripresa delle attività metaboliche dei microrganismi residui. Lavaggio con acqua dolce da eseguirsi con idropulitrice a pressione non inferiore a 120 Kg/cm2 di tutte le superfici costituenti l'intera opera, mirante al risciacquo delle superfici dopo l'applicazione del biocida e alla rimozione quindi dei microrganismi morti, talli, rizoidi, ife e rizine e dei cloruri in eccesso potenzialmente dannosi per la conservazione dell'opera. Le operazioni di lavaggio verranno eseguite per singola isola iniziando dalle superfici di copertura, procedendo per le superfici verticali e quindi per le stradelle di contorno di ognuna di esse. L'esecuzione di quanto specificato, salvo diverse indicazioni della D.L. in corso d'opera, dovrà procedere dalle isole poste più a monte verso quelle più a valle. Pulitura criogenica eseguita con apposita apparecchiatura tipo BLASTER di tipo monotubo con ugello e spatula di mm.85 di larghezza per erogazione del ghiaccio secco in pellets di mm. 3 di diametro e pressione di 5-7 bar comprensivo dell'allestimento del cantiere, della fornitura del CO2 e di tutti gli oneri e magisteri per dare la superficie pulita a perfetta regola d'arte in zone particolarmente aggredite da agenti biologici esterni (circa mq. 5000). Applicazione di cinque mani di inibitori migranti di corrosione dopo le operazioni di asportazione delle porzioni di calcestruzzo ammalorato, irruvidimento delle superfici ed il trattamento passi-



vante delle armature nelle aree soggette al rifacimento dello strato di copriferro. Da contabilizzare per ogni ml di barra consolidata di qualsiasi diametro, per parti di armatura che resteranno a vista. Passivazione di elementi puntiformi o lineari fino ad una lunghezza di cm 20 in ferro affioranti relativi alle legature ed alle armature dei muri perimetrali delle isole, mediante asportazione del materiale circostante, spazzolatura o sabbiatura a metallo vivo, applicazione di resina epossidica passivante, intonazione cromatica o applicazione a fresco di inerti di granulometria e colore analoghi al substrato. Ripresa del punto di attacco delle pareti verticali e i manti di copertura delle isole mediante rimozione accurata delle parti decoese, apertura e spazzolatura delle superfici da trattare, pulitura e lavaggio delle parti scoperte, trattamento passivante dei ferri a vista, stuccatura delle lacune e fessure, posa ove necessario di rete in fibra di vetro a maglia di cm 3x3 del diametro di mm.4, applicazione di malta cementizia conforme l'originale ed inerti di tipo, gra-

nulometria e colori conformi agli esistenti, curando l'intonazione cromatica con il livello di pulitura delle superfici raggiunto. Riparazione di lesioni avente una profondità superiore a cm.10 e sino a 50 centimetri, mediante iniezioni con resine epossidiche di tipo idoneo, fluide, senza solventi, a bassa viscosità e rapido indurimento, previa spicconatura, spazzolatura delle superfici da trattare, pulitura e lavaggio delle parti scoperte, l'applicazione degli iniettori, la stuccatura delle lesioni con malta adesiva epossidica, , trattamento passivante dei ferri a vista, posa di rete in fibra di vetro a maglia di cm 3x3 del diametro di mm.4, applicazione di malta cementizia conforme l'originale ed inerti di tipo, granulometria e colori conformi agli esistenti, curando l'intonazione cromatica con il livello di pulitura delle superfici raggiunto. Per ogni ml di lesione misurato su una sola faccia e per ogni cm di spessore. Scialbatura parti ricostruite ed intonazione cromatica alla struttura preesistente mediante applicazione di scialbo cementizio dato in opera a pen-

nello o a spruzzo previa campionatura e secondo le indicazioni della D.L. Protezione superficiale di tutte superfici in calcestruzzo dell'opera con protettivo polisilossanico idrorepellente in soluzione acquosa additivato di biocida a base di sali quaternari di ammonio con funzione preventiva, applicato a spruzzo in modo da consentire una buona ed omogenea penetrazione del prodotto utilizzando la modalità di applicazione <<bagnato su bagnato>>, previa accurata spolveratura il tutto eseguito secondo le indicazioni impartite dalla D.L. prevista per pareti e coperture." Viene inoltre stilato un piano di manutenzione dell'opera con interventi di controllo che dovranno svolgersi da tecnici specializzati con cadenza di 360 giorni di modo da controllare le possibili variazioni e patologie che si possono riscontrare sia negli elementi verticali di contenimento che nelle coperture. Il progetto esecutivo di restauro viene approvato nel gennaio 2014 e i lavori hanno una durata totale di 21 mesi per un importo totale di € 1.100.000,00. Nonostante l'analisi ap-

profondità fatta, ciò che si riscontra oggi è un lavoro non proprio conforme con le regole del restauro. È necessario prima di tutto specificare che il Cretto, non può essere trattato come un edificio o un'architettura qualsiasi, ma bensì come un'opera d'arte e, in quanto tale, è un unicum. Pertanto la sua cattiva conservazione, il suo deperimento o la sua scomparsa, non possono mai essere indennizzati dalla buona conservazione di un'altra opera d'arte considerata simile alla prima.¹²¹ Le peculiarità che il Cretto dimostra sia a livello di significato che a livello pratico e lo stesso concepimento da parte dell'artista Burri, avvalorano la tesi che esso sia a tutti gli effetti un'opera d'arte: il particolare movimento, per esempio, che caratterizza le pareti lo allontana di molto dagli esempi di carpenteria classica geometricamente perfetti. Riconosciuta dunque la sua valenza artistica, è importante ricordare che, come accade anche per le statue, l'immagine dell'opera si divide in

¹²¹Brandi 1977, pag. 57.



aspetto e struttura e che quest'ultima si pone in maniera subordinata all'aspetto.¹²² Data questa definizione, in riferimento al libro *Teoria del restauro* di Cesare Brandi è opportuno riportare il primo principio fondamentale del restauro in cui si specifica che: l'integrazione deve essere sempre e facilmente riconoscibile, senza che si arrivi a infrangere l'unità che si intende ricostruire. L'integrazione, quindi, deve risultare invisibile alla distanza a cui l'opera d'arte deve essere guardata, ma immediatamente percepibile, senza l'aiuto di speciali strumenti, ad una visione più ravvicinata.¹²³ A sostegno di questa affermazione si può citare la tecnica del restauro a rigatino o a tratteggio in pittura: tale procedura cerca

di riportare l'opera d'arte il più possibile alla sua unità perduta e di rendere il testo nuovamente leggibile, ma a uno sguardo ravvicinato, è immediatamente intuibile che si tratti di un intervento di restauro, senza cadere nell'errore del falso storico, anzi rispettando il carattere documentario dell'opera. Questo procedimento, comunque, non risulta l'unico metodo che viene utilizzato in pittura per risolvere il problema della lacuna: un primo approccio al restauro risulta il riempimento con tinta neutra. La lacuna sconvolge la gerarchia dell'apprezzamento dell'opera, non è più essa che fa da fondo all'opera ma viceversa, degradando l'immagine del dipinto. Tramite il riempimento della lacuna con una tinta il più possibile priva di timbro, si cerca di ristabilire la giusta gerarchia, facendola tornare

in secondo piano. Brandi a proposito di tale tecnica riporta: "il metodo era onesto ma insufficiente. Inoltre fu facile notare che non esiste tinta neutra, che qualsiasi presunta tinta neutra in realtà veniva ad influenzare la distribuzione cromatica del dipinto, perché da questa vicinanza dei colori alla tinta neutra, si spegnevano i colori dell'immagine e si rafforzava nella sua intrusa individualità quello della lacuna. (...) Notammo subito che bisognava impedire che la lacuna componesse con i colori del dipinto, sicché comparisse sempre ad un livello diverso di quello del dipinto stesso."¹²⁴ Si avvale poi dell'esempio della macchia sul vetro per meglio spiegare tale concetto: una macchia su un vetro posto di fronte a

un dipinto, diminuisce la visibilità della zona ricoperta, come se fosse una lacuna, ma poiché è percepita a un livello diverso dalla superficie del dipinto, ne fa intuire la continuazione al di sotto della macchia. Queste due soluzioni utilizzate per i dipinti, valutate a livello teorico, sono applicabili anche per le lacune e le mancanze del Cretto. Le superfici non sono perfettamente lisce e dunque non è sempre possibile un restauro senza cadere in un falso storico. In presenza delle lacune è stata applicata una tecnica più simile alla tinta neutra dei dipinti, che però risulta molto evidente come analizzato da Brandi e, in questo caso, di forte impatto visivo anche senza avvicinarsi alle pareti. È necessario inoltre specificare che si restaura solamente la materia dell'opera d'arte, alla quale è affidata la trasmis-

¹²²Brandi 1977, pag. 11.

¹²³Ivi, pag. 17.

¹²⁴Ivi, pag. 19.

pagina precedente

Particolari di interventi di restauro di sarcitura delle pareti e presenza di patina giallastra, 2022

A destra

Cedimento della copertura del blocco 29, 2022

Presenza di piante infestanti nelle superfici del Cretto, 2022



sione dell'immagine dunque: "la materia risulta l'immagine, la quale è insostituibile solo dove collabori direttamente alla figuratività dell'immagine in quanto cioè è aspetto e non per tutto quanto è struttura,"¹²⁵ ma tale discorso deve essere integrato con la definizione di immagine: "immagine è veramente e solamente quello che appare."¹²⁶ Anche a sostegno di tale affermazione Brandi porta l'esempio della raffigurazione di un uomo dipinto, di cui però se ne vede solamente un braccio: non si pone la questione di immaginarsi a chi appartenga, perché tale indagine non appartiene più alla contemplazione dell'opera, ma significherebbe far retrocedere l'opera d'arte a mera riproduzione di un oggetto natu-

rale. La ricezione intuitiva dell'opera d'arte limita la sostanza conoscitiva dell'immagine a ciò che l'immagine rappresenta e non oltre. Infine, il terzo principio fondamentale fa riferimento al futuro, in cui si specifica che ciò che prescrive ogni intervento di restauro non renda impossibili, ma anzi faciliti, eventuali interventi futuri. Una particolare attenzione deve essere rivolta ai temi della lacuna e della patina, che nel Cretto risultano temi fondamentali: la lacuna, come specificato in precedenza, è un'interruzione nel tessuto figurativo. La cosa più grave riguardo ad un'opera d'arte, non è tanto ciò che risulta mancante, ma ciò che indebitamente viene inserito, in quanto "qualsiasi intervento volto ad integrare per induzione o per approssimazione l'immagine nelle sue lacune, è un inter-

vento che esorbita da quella considerazione dell'opera d'arte che siamo astretti ad osservare, in quanto che non siamo l'artista creatore, non possiamo invertire il corso del tempo e insediarsi con legittimità in quel momento in cui l'artista stava creando la parte che ora manca. L'unico atteggiamento (...) è di considerare l'opera d'arte nella presenza attuale e di astringere il nostro comportamento verso l'opera d'arte al rispetto dell'opera d'arte, ciò che implica la sua conservazione e il rispetto della integrità di quanto è giunto sino a noi, senza pregiudicarne il futuro. (...) Dobbiamo limitarci a favorire il godimento di quel che resta e si presenta a noi dell'opera d'arte, senza integrazioni analogiche, in modo che non possa nascere il dubbio sulla autenticità di una parte qualsiasi

dell'opera stessa;"¹²⁷ mentre la patina può concepirsi come il sedimentarsi del tempo sull'opera, ma essa esige un'impostazione teorica secondo la quale deve essere tolta in favore dell'immagine. Risulta, tuttavia, necessario distinguere la patina del tempo dalla patina dovuta ad interventi successivi alla conclusione dell'opera stessa, perché se la rimozione può essere considerata giusta nel caso di patina creatasi successivamente ad un intervento di restauro, potrebbe non essere altrettanto adeguata per la patina formatasi nel trascorrere del tempo, di cui lo stesso Brandi afferma: "l'artista può anche aver contato su un certo assestamento che il tempo produrrebbe nella materia dei colo-

¹²⁵Ivi, pag. 18.

¹²⁶Ivi, pag. 15.

¹²⁷Ivi, pag. 73.



ri, del marmo, del bronzo, delle pietre: in questo caso è pacifico che la conservazione e l'eventuale integrazione della patina fa parte intrinseca del rispetto di quell'unità potenziale dell'opera d'arte che il restauro si propone.¹²⁸ Si pone dunque, il duplice problema della conservazione o della rimozione, il quale sottolinea, ancora una volta, l'importanza dello studio dell'opera, di modo da "esaminare la legittimità o meno della conservazione o della rimozione delle aggiunte o dei rifacimenti, dal punto di vista storico, vedere fino a che punto possa la ragione storica e la ragione estetica e cercare almeno una linea su cui comporre l'eventuale discrepanza."¹²⁹ Questa lunga analisi permette di trarre le conclusioni dal restauro eseguito nel 2015 sul Cretto: le paure riguardanti l'utilizzo di un prodotto idrorepellente non sono risultate vane, in quanto esso ha prodotto una patina lucida e di colore giallastro sulle pareti che altera in maniera evidente la cromia dell'opera. Un esempio similare

può essere lo studio per il restauro del complesso marmoreo della *Fonte Gaia* di Siena eseguita da Jacopo della Quercia all'inizio del XV secolo, dal quale si evince che l'uso di un protettivo in un intervento di restauro successivo al completamento dell'opera, con il passare del tempo, ha determinato la costituzione di una patina giallastra superficiale.¹³⁰ È inoltre evidente come per i risanamenti dovuti all'asportazione di piante e del loro apparato radicale o di distacchi avvenuti nel tempo siano stati utilizzati, nonostante l'analisi precisa e coerente con i principi del restauro, materiali non adeguati con diversi colori e granulometrie di forte impatto sulla percezione dell'opera. Da sottolineare, per esempio, è l'inserimento di sabbia gialla nelle sarciture per adeguarne il colore alla reazione prodotta dall'idrorepellente sulle pareti, per la quale si sarebbero dovuti prendere provvedimenti di asportazione, invece che adeguarne la pigmentazione, aggiungendo così al primo erro-

re, un altro errore. Il problema della presenza di vegetazione è tutt'ora persistente, questo anche perché nell'intervento di restauro non è stato previsto l'utilizzo di prodotti per la necrotizzazione delle radici, di modo da scoraggiarne la ricomparsa. La costipazione delle macerie insieme a terra e materiale biologico all'interno delle isole, rappresenta l'ambiente ideale per lo sviluppo delle piante che riescono a raggiungere la superficie tramite le porosità del calcestruzzo creando crepe sia lungo le parti piane che nelle pareti. La copertura nel blocco numero 29 ha ceduto in una porzione che sembra già aver ricevuto ulteriori interventi nell'arco del tempo. Attualmente non risultano ferri esposti in superficie, ma il vero impatto visivo risulta dagli interventi eseguiti nel restauro. Ciò che appare evidente anche dalle stesse fotografie è la mancanza di linee guida coerenti di intervento, per questo motivo è necessario prima procedere a un'operazione di de-restauro, per poi proseguire redigendo un protocollo di interventi da eseguire sull'opera. Im-

portante risulta la questione del colore: il Cretto secondo l'idea dell'artista doveva essere di colore bianco, viene infatti utilizzato cemento di tipo Aquila Bianca della Italcementi per la costruzione dell'opera, ma non conferendogli uno strato di verniciatura protettiva, la materia viene lasciata libera di essere sottoposta all'attacco di alghe e licheni che, con il passare del tempo, ne alterano il colore, da bianco a grigio. L'artista affida il potere del messaggio dell'opera come sacrario e simbolo della rinascita al colore bianco, ma tuttavia non ne prevede la protezione. Si apre così un dilemma riguardante un intervento di restauro di ripristino, il quale mira ad abolire il lasso di tempo tra la conclusione dell'opera stessa e il presente, oppure prevedere interventi di restauro con lo scopo di mantenimento, in quanto, come lo stesso Brandi afferma: "il restauro, per rappresentare un'operazione legittima, non dovrà presumere né il tempo come reversibile né l'abolizione della sto-

¹²⁸Brandi 1977, pag. 35.

¹²⁹Ivi, pag. 34.

¹³⁰Bralia, Matteini, Moles, Sabatini 1990.

ria.”¹³¹ È dunque giusto un intervento di restauro che ripristini il colore originale dell’opera? Ciò che è certo è che, alla luce di tutte le tematiche affrontate, l’operazione più importante risulta la manutenzione ordinaria dell’opera e la pianificazione di un piano di manutenzione che venga effettivamente svolto con cadenza regolare, di modo da evitare il più possibile interventi più gravosi. La semplice eliminazione delle piante infestanti al loro stato iniziale evita interventi più laboriosi di risanamento delle superfici. Lo stesso si può dire per qualsiasi tipologia di degrado: se riconosciuto e analizzato appena si presenta nelle sue forme più lievi, gli interventi potrebbero non essere complessi e di facile soluzione per il miglior mantenimento dell’opera.

La risposta della popolazione

“Salaparuta non c’è cchiu, è erba e discariche. Questa colata sarà eternamente, sarà fino a che dura... là -si dirà- c’è Gibellina”¹³²

Il terremoto del 1968 rappresenta uno spartiacque per la storia degli abitanti della valle del Belice, un trauma profondo che costituisce una sorta di punto zero che modifica irreversibilmente la percezione stessa della collettività. Un passaggio fondamentale viene rappresentato proprio dal divieto da parte dello stato di ricostruire il centro abitato sul luogo colpito dal terremoto, “ed è così che il luogo abbandonato forzatamente diventa, al contempo, oggetto e teatro dei processi di ricostruzione della memoria collettiva da

parte della sua popolazione, attraverso interventi di risemantizzazione e riqualificazione.”¹³³ Sono parole di Monica Musolino, che nell’articolo *Racconti di un abbandono. Dalle memorie di Gibellina alla memoria del Cretto* analizza tre diverse fasi della memoria traumatica del sisma: una prima fase di risemantizzazione involontaria o anche della pluralità delle memorie, una seconda fase che coincide con la monumentalizzazione e una terza fase che mostra un’azione di universalizzazione del Cretto. L’argomento centrale della prima fase è la memoria affettiva: il paese abbandonato dopo il terremoto diventa un’enorme traccia del passato e soprattutto dell’evento sismico. Il vagare tra le rovine del vecchio paese ricontatta una memoria affettiva del luogo, rievocando la vita quotidiana, una normalità vicina ma lontana, inavvicinabile, una forma di straniamento irrisolvibile tra passato e presente. Le rovine rappresentano il luogo custode di una pluralità di memorie e della memoria collettiva. La seconda fase prevede la trasformazione del sito del trauma in un monumento: il Cretto viene considerato come una ‘violenza’ dalla popolazione, viene percepito come un intervento di negazione del passato che ingloba e nasconde le macerie, un’imposizione di un significato unico della memoria collettiva, che viene sostituita dal monumento. Sottrae gli abitanti all’esperienza viva della memoria: il Cretto ha trasformato la memoria in storia, inglobando le rovine e cristallizzando l’evento del terremoto. La terza fase invece si è avviata

grazie al cantiere del completamento conclusosi nel 2015, perché terminando quest’opera d’arte contemporanea, si consegna un’identità rinnovata ai Gibellinesi. Nell’articolo vengono anche riportate le diverse reazioni degli abitanti, individuate in tre diverse fasce di età. Le generazioni più attempate, che hanno abitato la vecchia Gibellina e vissuto il terremoto, gli anni delle baraccopoli, la ricostruzione, lo spostamento nella nuova città: essi risultano più ancorati al momento del terremoto che per loro ha segnato la fine di un’epoca. Le generazioni dei 35-40enni, che sono nati nelle baracche e poi, da bambini, sono cresciuti con la nuova città e infine, le ultime generazioni, le quali sono sempre più distanti da un passato che risulta oramai mitizzato nelle narrazioni degli anziani. Tale analisi viene ribadita anche da alcune interviste alla popolazione riportate nel libro *Cantiere Gibellina, una ricerca sul campo* a cura di Federica Chiezzi e Carlotta Sylos Calò, in cui per esempio il vicedirettore del Museo Civico Francesco Messina (55 anni al momento dell’intervista nel 2006) racconta che: “l’effetto più devastante di un terremoto non è tanto la distruzione delle case o degli edifici in genere, ma è la cancellazione definitiva dell’identità di una città”¹³⁴ e a proposito del Cretto “ci siamo posti il problema di come conservare Gibellina vecchia. Abbiamo convocato molti addetti ai lavori e pensato con loro a tutte le soluzioni possibili. Le possibilità vagliate erano molte e diverse: dai materiali plastici trasparenti che potevano fungere da cappa alla

creazione di un parco. Dovevamo fare i conti con il clima, con la Sicilia, con la natura che è molto forte e alla fine ci sembrava che non andava bene niente. Così è arrivato Burri con l’idea del Grande Cretto e funzionava! (...) Il Cretto in sé, visto dall’alto, non è altro che una pozzanghera asciutta. Ma cosa dice una pozzanghera asciutta? Quanto meno che prima c’era la vita!”¹³⁵ e ancora: “i giovani vivono il Cretto come qualsiasi altra opera. È chiaro che ne vanno fieri (...) e non l’hanno imbrattato... considerando che sarebbe una gran bella superficie bianca, non è poco! Insomma tutti hanno un gran rispetto per quel luogo, e credo dipenda dal fatto che lo apprezzano, lo rispettano e ne condividono il significato.”¹³⁶ Viene intervistato anche un gruppo di uomini seduti al circolo “Società Operaia” e un signore risponde così alla domanda sul Cretto: “io sono Tonino e facevo il falegname. Sono nato nel 1935. Certo che mi ricordo il terremoto, avevo 33 anni! L’opera di Burri, per noi è stata una cosa che hanno sepolto Gibellina Vecchia, però si presenta bene. Io quando passo ci vado e lo guardo e mi ricordo sempre: qua ci avevo la mia casa...”¹³⁷ Il signor Andrea Ippolito, custode al Museo di Arte Contemporanea afferma: “quando facevano questa colata di cemento bianco non ero poi tanto d’accordo, però poi vedendo questa grande opera mi sono convinto che è giusto farla come è giusto seppellire queste macerie lì sotto perché tanto le altre parti dove non sono coperte comunque vanno perse tra i rovi; tra cen-

¹³¹Brandi 1977, pag. 26.

¹³²Bignardi, Lacagnina, Mantovani 2008, pag.133.

¹³³Oteri, Scamardi 2020, pag. 425.

¹³⁴Bignardi, Lacagnina, Mantovani 2008, pag.121.

¹³⁵Ivi, pag.123.

¹³⁶Ivi, pag.126.

¹³⁷Ivi, pag.131.

to anni non rimarrà più niente. Lì sotto invece... quest'opera rimarrà tra mille, duemila, tremila anni, e c'è comunque la speranza di rinascere."¹³⁸ Le stesse impressioni sono riportate anche da Giuseppe Pirrello, tecnico comunale dal 1972 al 2005, che intervistato in occasione della ricerca di documentazione per la seguente tesi, racconta: "all'inizio la popolazione era divisa diciamo, cinquanta e cinquanta, metà a favore e metà contro. Se in principio si percepì come una violenza perché non si poteva più andare sulle macerie a vedere ciò che magari ricordava la propria casa: un pezzo di finestra, un mobile, un calcinaccio, questo legame molto profondo col passato, l'andare a coprire il tutto con una gettata di cemento è stato un trauma, è giustificabile chi l'ha definito una "follia". Ma Corrao vedeva lontano, anticipava i tempi, come gli artisti. Ci sono voluti tanti anni per far accettare questo Cretto, ora con chiunque di Gibellina si parli, tutti sono contenti, perché c'è voluta l'esperienza di vedere cosa è successo agli altri due comuni di Salaparuta e Poggioreale: di Gibellina è rimasto questo segno, Salaparuta è scomparsa, le macerie sono coperte d'erba, e Poggioreale, per quanto si siano impegnati a tenere in piedi a ricordo del terremoto ciò che resta del paese, è condannata a scomparire. Per questo la gente ha capito che questo tutto sommato, è stata l'unica soluzione per far rimanere il ricordo indissolubile e anche quelli agguerriti contro Corrao, ora portano i turisti a vedere il Cretto. Le nuove generazioni invece, sono state educate all'ar-

te moderna: l'hanno accettato bene e sono sicuro che risolveranno i problemi del mantenimento."¹³⁹ Molto importante invece è ritenuto dalla gran parte persone intervistate che vi siano stati fatti spettacoli e rappresentazioni sul Cretto, molti ne hanno piacevoli ricordi e affermano che andavano volentieri ad assistere. In questo frangente c'è un aneddoto del geometra Pirrello che è interessante riportare: "quando nell'85 furono realizzati i primi lotti, tutti quanti volevano utilizzare il Cretto come scenografia e il primo fu Arnaldo Pomodoro, con lo spettacolo *Didone Regina di Cartagine*. In questo spettacolo, Pomodoro, aveva progettato di inserire le macchine sceniche, che erano una sorta di nave, l'aveva inserita dentro il Cretto, ma quando lo seppa Burri, arrivò subito Zanmatti a Gibellina e disse al sindaco che l'artista non accettava questa idea con la famosa frase <<Non facciamo i spaghetti al Burri e Pomodoro.>> Fin da allora fu vietato a tutti gli artisti di inserire il Cretto come scenografia. Ma alla fine c'è stato un regista che mise dei televisori, e da lì tutti lo volevano utilizzare, perché è un teatro naturale."¹⁴⁰

Una tra tutte le performance è molto suggestiva da ricordare: *Audioghost '68* svoltasi il 17 ottobre 2015 con la regia di Giancarlo Neri e Robert Del Naja, i quali scelgono di elevare il pubblico a protagonista equipaggiandolo con una torcia led da indossare sulla fronte e facendolo camminare di notte nelle strade della vecchia Gibellina. Chie-

dono la partecipazione di mille persone, se ne presentarono tremila. La performance consisteva nel trasmettere da centinaia di radioline disseminate per tutta la superficie del Cretto degli effetti sonori per ricordare il tragico evento del 1968. Le lampade accese, formano fiumi, scie, raggruppamenti o singole luci in movimento nei camminamenti del Cretto. Immagini suggestive e profonde, che Peppe Zummo, assessore di Gibellina dal 2015 al 2017 così commenta: "(gli abitanti) non si sentivano rappresentati da questo luogo, perché si erano visti ricoperti di cemento le proprie case, ma la realtà è che il Cretto è un'opera d'arte, che fa sì che, al contrario di tanti altri posti, questo luogo venga ricordato. Abbiamo portato delle persone di notte, sul Cretto con delle luci sulla fronte, e con delle radioline abbiamo riprodotto il terremoto del '68: quelle persone erano dentro il Cretto, ma non vedevano il Cretto, era come una Gibellina rinata."¹⁴¹ Affermazioni confermate anche da Vincenzo Messina, un architetto, che racconta: "la popolazione quasi non tornò più a visitare i luoghi del trauma, durante la rappresentazione di *Audioghost '68* si vedevano queste persone che camminando durante la performance con le luci, ascoltando le parole e la musica, si incontravano magari con dei vecchi vicini di casa in un angolo o lungo la via e indicavano le vecchie strade dove giocavano da bambini oppure la vecchia casa. Mi ricordo di una signora che abbracciò a lungo, piangendo una vecchia vicina

di casa che probabilmente non vedeva da tanto tempo, visto che la nuova Gibellina ha generato nuovi rapporti di vicinato, è stato un modo per tornare a una vita precedente, a una vita passata, una vita che molti stavano forse cercando di rimuovere, a causa del trauma subito."¹⁴²

Si vuole concludere questo studio riportando le parole del protagonista in occasione dell'intervista del 22 giugno 2022:

"RD. A Burri alla fine è piaciuto?

AZ. Non poteva che essere contento, quale artista è riuscito a ottenere miliardi per avere una cosa che non ha un senso pratico, ma invece ce l'ha, perché la gente può percorrerlo e arrivare anche dove grossomodo c'era la propria abitazione. Anche se capisco che Burri non ha apprezzato tutto tutto, qualche cosa è venuto con qualche difetto, ma questo fa un po' parte anche del processo creativo

RD. E lei? Ne è rimasto soddisfatto?

AZ. Lei chi?

RD. Lei, Alberto Zanmatti!

AZ. Io? Io sì!"¹⁴³

¹³⁹Intervista all'ingegner Leonardo Tilotta, direttore del cantiere del Cretto, e al geometra Benedetto Lupo, 10 novembre 2022.

¹⁴⁰Ibidem.

¹⁴¹Documentario Rai Storia "Belice, il sisma dei poveri cristi".

¹⁴²Ibidem.

¹⁴³Intervista rilasciata e trascritta dalla laureanda ad Alberto Zanmatti, 9 giugno 2022, Campello sul Clitunno.

¹³⁸Ivi, pag.138.



Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

Il presidente della Repubblica ha parlato con i giornalisti. Ecco le sue dichiarazioni.

**Regesto dell'intervista all'architetto
Alberto Zanmatti in occasione della
mostra Giulio Zappaterra Architetto,
trascritto a cura della laureanda**

Roma, 14 dicembre 2005

AZ. Mi ricordo che il primo giorno che sono arrivato all'università, io non avevo niente: né un foglio, né una penna, c'era un lungo tavolo, mi sono seduto accanto a un ragazzo, Giulio Zappaterra, che invece, tutto preciso, aveva un suo astuccino con sei matite, gomme e quant'altro. Il quale, un po' quasi schifato, mi ha dato un foglio e una matita. Poi uno dei due aveva l'indirizzo di una pensione, ci siamo andati insieme e abbiamo passato tutta l'università insieme, diventando grandi amici, forse proprio perché eravamo così diversi. Pensione Becattini, me lo ricordo ancora, in via La Marmora. (...) Avevo fatto una tesi che poi avevo abbandonato, perché ho avuto un'esperienza interessante a Spoleto, una famosa mostra ideata da Carandente nel '62, era un intervento di scultori nella città di Spoleto, c'erano tutti i più grandi scultori del mondo, da Calder, Henry Moore, David Smith, e più che una mostra era un intervento di opere di arte moderna, che allora era contemporanea, in un tessuto antico come Spoleto. E io, che ero ancora a Firenze che mi stavo laureando, ho avuto questa occasione. Da lì è nato il mio amore con gli artisti conoscendo prima questi, e poi gli altri, come

Burri, con in quale c'è stato un grande feeling. Nel '62 quindi, io ho buttato via la mia prima tesi, e con questa esperienza di Spoleto ho fatto una tesi sulla strada museo: era contro i musei, per riportare l'arte nelle strade e nelle piazze, come Firenze ci insegnava.

GA. Professori che hanno segnato di più l'istruzione in quel periodo?

AZ. Beh noi avevamo Ricci, che era il più brillante, con le idee, poi c'era Savioli. Io ho fatto la tesi con Savioli, Ricci e Gori. Savioli è stato quello che mi ha seguito di più alla fine, perché era molto interessato all'argomento. Un tipo molto raffinato, era uno dei pochi che si occupava anche di arte, andava sempre a tutte le mostre, era sempre molto attivo. Se ho avuto qualcuno a cui devo, insomma a tutti dobbiamo riconoscere qualcosa, ma soprattutto Savioli e Ricci. Ricci perché aveva realizzato un gruppo di case sulla Bolognese e aveva fatto una cosa molto interessante: la prima mostra di scultura. Sono andato a vederla c'era pure un Arp, sculture messe sui muretti delle case: ne sono stato molto colpito. Aveva chiamato questi artisti, che allora erano molto disponibili perché non se li filava nessuno, i quali gli hanno mandato queste opere che poi lui aveva piazzato tra queste case. E poi c'era Michelucci, che mi ha insegnato la serietà, il buongusto del fiorenti-

no: era un grande. (...) Tutti gli architetti sono anche pittori, perché è un modo diverso di parlare con la stessa materia, tutti ci abbiamo provato, ma poi si sceglie sempre un'altra strada. Solo Le Corbousier è stato in grado di portare avanti entrambe, un esempio classico. Anche Argan stesso provò, ma se sei un pittore alla fine smetti di fare l'architetto. Burri in fondo, è anche architetto, quando taglia queste cose, i suoi quadri sono un'architettura, un Mondrian umbro, fatto con le olive, ma divide lo spazio con la stessa idea, quindi è un architetto.

GA. Il suo incontro con Burri quanto l'ha influenzata?

AZ. Io conoscevo bene Afro, perché avevo lo studio sull'angolo di via Taglia, sullo stesso pianerottolo di Afro. Io avevo lo studio, ma non avevo lavoro, ero proprio agli inizi, sono venuto a Roma dopo il '62. Conoscendo Afro, che era venuto un paio di volte a Firenze perché cercava dei mobili, aveva infatti un castello a Udine, ma che poi venne completamente distrutto dal terremoto. Insomma, tramite Afro che andava a sparare al tiro al piattello con Burri, conobbi l'artista. Erano molto appassionati, io avevo un fucile bellissimo che mi aveva lasciato mio padre, un Cosmi, con cinque o sei colpi, lo feci vedere ad Afro e lui disse di andare al poligono lì a Grottaros-

sa per provarlo e che avrebbe invitato anche Burri. Così ho conosciuto Burri. Poi c'è stata l'esperienza a Città di Castello, il suo museo, Palazzo Albizzini, anche se io sono intervenuto in punta di piedi, c'è stato addirittura chi mi ha chiesto: "ma tu che hai fatto qui dentro?" perché in fondo è stato tutto un togliere, perché con Burri non c'era niente da fare, diceva che per ammirare un quadro bastava attaccarlo con un chiodo, niente cavalletti o altro. Si pensa sempre a Scarpa in questi casi, un 'delinquente' per gli artisti perché ammazza tutte le opere: faceva basi più belle delle sculture, infatti lui ha lavorato sempre bene con artisti morti. Mi ricordo con Burri, alla biennale di Venezia, nella sua sala, Scarpa voleva ci mettesse un listello di legno di mogano, con degli attacchi in bronzo a cui appendere i quadri. Burri quando Scarpa gli descrisse tutto questo, si arrabiò tantissimo, voleva solo un muro bianco e un chiodo per appendere il quadro in alto, come le pale d'altare, per essere guardato con rispetto, deve intimidire chi lo guarda. Questo in Palazzo Albizzini si percepisce, anche se uno non capisse il perché, lo sente, anche nei capannoni. Questo fa molto comodo quando c'è molta gente perché altrimenti non vedi niente, anche se lui lo faceva più per questo concetto di rispetto, l'opera d'arte andava guardata



dal basso verso l'alto, anche se questo vale per i grandi quadri.

GA. La conoscenza di questi grandi artisti ha un po' contaminato la sua esperienza come architetto?

AZ. È iniziato nel '62 con questa esperienza alle spalle di aver discusso con Henry Moore, Calder, David Smith e gli altri come inserire le sculture nell'architettura, perché era questo il tema: inserire segni moderni nell'antico. Ora sembra una banalità, ma nel '62 c'erano quelli della sovrintendenza con i capelli dritti, sconvolti, quasi scandalizzati che volessimo mettere un'opera d'arte moderna vicino al duomo. Dopo questa esperienza, conoscendo gli artisti come Burri eccetera, mi hanno chiamato per lavorare insieme. Io quindi ho subito, diciamo, un condizionamento con gli artisti e degli artisti, e ho avuto vita dura, perché a volte è stato difficile convincere gli artisti, finché sono vivi!

GA. Burri è intervenuto nella parte degli essiccatoi?

AZ. Sì, io non l'ho mai fermato, gli ho dato un sacco di consigli, siamo stati sempre insieme. Avevo due soci a

Città di Castello, quando lavoravo lì, erano due giovani, uno era il figlio di Nemo Sarteanesi e l'altro era Bacchi. Quando ho finito Palazzo Albizzini, poi la Pinacoteca, che è in un bellissimo palazzo vasariano, che poi è stato allungato, insomma, finito questo, Burri decise che lì non avremmo fatto niente. Ma che gli Essiccatoi andavano dipinti, ci era preso un colpo perché era una cosa incredibile dipingere di nero un'architettura così grande, ma poi ha avuto ragione: lasciarli color cemento non avrebbe reso l'idea. Il lavoro interno è stato mettere questo pannello di altezza stabilita per poter mettere questi grandi quadri, e io lì ho sempre lasciato tutto a loro, tecnicamente l'hanno terminato loro. Poi è morto Burri, io sono venuto via e la cosa è rimasta un po' sospesa, ora se leggi viene fuori che fuori che io ho fatto Palazzo Albizzini e loro gli Essiccatoi, comunque devo dire che l'idea è tutta di Burri, non c'è niente fuori dalla sua invenzione.

Intervista ad Alberto Zanmatti con l'intervento della figlia Gisella Campello sul Clitunno, 9 giugno 2022

AZ. Guarda quelle due fotografie alla tua destra di quando ero giovane, è rugby

RD. Giocava a rugby?

AZ. No giocavo, ero campione d'Italia! Guarda la squadra, avevamo lo scudetto sulla maglia perché eravamo campioni d'Italia!

RD. Nell'intervista trovata sul libro Alberto Zanmatti, una vita per l'arte di Ludovico Pratesi ho appreso che lei ha incontrato Burri tramite Afro negli anni '60. Conferma questa circostanza? Ha qualche elemento da aggiungere?

AZ. Dunque la storia era che io avevo un fucile da caccia, un Cosmi, rarissimo che avevano regalato a mio padre, e siccome loro andavano al tiro al piattello, andavano anche a caccia, ma si divertivano al tiro al piattello, Afro mi ha detto "bisogna farlo vedere a Burri". Mio padre non lo aveva mai usato, ma era un fucile rarissimo e Afro lo aveva capito. I fucili da caccia avevano o una canna o due canne, messe per orizzontale o per verti-

cale, e bisognava farlo vedere a Burri, perché secondo Afro sarebbe impazzito. Io ancora non conoscevo Burri.

RD. Quindi la caccia è stato il movente per farvi conoscere

AZ. Sì, questo Cosmi aveva due canne e cinque colpi, la canna sotto era tutta piena di cartucce. Era una rarità proprio perché aveva questi cinque colpi. E Burri era più interessato al fucile che a me, mi disse di passarlo a trovare una volta che sarei passato per Grottarossa, lui aveva il suo studio lì.

GA. Sì me lo ricordo, dove Minsa aveva pure lo studio con la sbarra, perché lei era ballerina, come me, ho questo ricordo.

AZ. Sì, lì comunque è iniziata la simpatia: Burri ha capito che io apprezzavo veramente la sua opera e non ero interessato economicamente a speculazioni. Lui odiava il mercato perché diceva che diceva che non se lo meritavano un Burri i mercanti, perché non riusciva mai a capire se lo facevano perché ci credevano, o se fosse solo per una questione di guadagno. Questa è la storia del nostro primo incontro, a Grot-

tarossa a Roma negli anni '60, ma alla mia età accetta l'approssimazione, e poi solo successivamente sono andato a trovarlo a Città di Castello.

RD. Nella collaborazione con Burri a partire da Palazzo Albizzini, ci sono delle linee guida a livello di cultura architettonica che avete condiviso o che lei ha proposto e Burri ha modificato e viceversa?

AZ. La collaborazione vera con Burri è iniziata nella casa di Grottarossa, perché quando sono andato a trovarlo la prima volta, Minsa perché voleva fare un grande bagno, aveva delle idee sue su come arredare, Burri le disse "lascia parlare l'architetto, non rompergli le scatole"... era davvero una rompiscatole... quindi la prima collaborazione è stata lì, qualche consiglio su quello che voleva fare Minsa, e quello che voleva fare Burri, ci sono state un po' di difficoltà, ma ad ogni modo io ho seguito ciò che voleva fare Burri e sono riuscito a presentarlo a Minsa in modo che pure lei fosse contenta. Perché la grande capacità poi per realizzare le cose era mettere le persone d'accordo, sul saper gestire tutte le parti, capire le persone ed entrare in sintonia con le loro esigenze, essere sensibile e riuscire a "spuntarla".

RD. Da lì quindi è partita la fiducia di Burri verso di lei

AZ. La fiducia che è venuta dalla co-

noscenza. Conoscendoci abbiamo trovato tutti e due delle vie di congiunzione e abbiamo sempre tentato di difenderci un po' entrambi dalle idee di Minsa.

RD. E poi? Con Palazzo Albizzini?

AZ. Quando c'è stato bisogno di un architetto per Palazzo Albizzini, Burri non ha avuto dubbi, potevo farlo io non avrebbe voluto un 'trombone' perché lui ha avuto esperienze con architetti di nome e non ci andava d'accordo perché cercavano sempre di imporre il loro punti di vista e non quello di Burri. E la mostra siccome era di Burri, lui voleva che facesse ciò che diceva lui. O perlomeno che ne tenessero conto. Scarpa, che è un genio dell'allestimento, aveva proposto quando diedero una sala alla Biennale di Venezia a Burri, di allestirla di esporre i quadri a una certa altezza, tutti tendevano a metterli bassi, quasi appoggiati a terra, invece Burri diceva che dovevano essere appesi in alto, perché dovevano incutere rispetto, dovevi guardarli dal basso verso l'alto. Questo era un modo di vedere abbastanza discutibile ma, questo pensava Burri. Secondo Scarpa i quadri dovevano essere messi tutti in fila e collegati da un listello di legno prezioso che li legava tutti insieme, e Burri gli disse "cosa aggiunge quel pezzo di legno ai miei quadri?" (ride) e ci litigò, naturalmente vinse Burri. Aveva que-

sto contrasto con l'architetto creativo, lui quando ha potuto avere accanto uno come me che aveva già dimostrato di apprezzare la sua arte e il suo pensiero, cioè eravamo all'unisono e quindi è stato lo stesso Burri a imporre me a Città di Castello. Lì poi c'era anche Sarteanesi, il vecchio saggio, e poi abbiamo fatto anche la Pinacoteca.

RD. Avete mai avuto idee diverse a livello architettonico?

AZ. No, ci siamo sempre trovati d'accordo su tutto. È stata proprio questa la riuscita anche di un'idea.

RD. Arriviamo al cantiere di Gibellina, dove la componente architettonica e paesaggista è fondamentale. Come è stato impostato nel dialogo con Burri?

AZ. C'è un bell'articolo di Sgarbi che riporta bene la storia, riporta le parole di Burri "insieme all'architetto Zanmatti sono andato a Gibellina a vedere questo posto" dove gli avevano offerto di fare un'opera di Burri nella Gibellina nuova, secondo il sindaco Corrao, le opere d'arte moderna andavano ad abbellire. Burri diceva "io non vado ad abbellire niente, faccio un'opera se mi sento di farla, ma qui nella Gibellina nuova io non ci faccio niente".

RD. Quindi siete andati insieme la prima volta?

AZ. Sì, la prima volta siamo andati

insieme, comunque era difficile convincere la gente a spendere miliardi, in una cosa inutile, ora iniziano a parlarne sui telegiornali, che è un argomento che va guardato anche dal punto di vista economico. Mi ricordo ancora che il responsabile dell'ufficio tecnico di allora era il geometra Pirello, il genio che trovò insieme a Corrao la soluzione per ottenere i soldi, perché andavano spesi in qualcosa di pratico, il progetto è stato inglobato in questi finanziamenti, ma non risulta mai che questi soldi siano andati per un'opera d'arte. Alla fine, Corrao ottenne quello che voleva, ma nella Gibellina Vecchia. Avevano chiesto anche a Beuys di fare qualcosa nella Gibellina Vecchia, ma lui disse che c'era già Burri non si sarebbe messo in competizione. Mi ricordo che Pomodoro mi disse di intercedere con Burri perché il Cretto facesse da sfondo alle scene del teatro, ma Burri disse: "non iniziamo a fare Burri-Pomodoro." Insomma non voleva gli andasse a rompere le scatole. Ovviamente vinse Burri. Nell'utopia dell'artista mi disse "cosa vuoi che sia, un po' di cemento bianco che me lo regalano sicuramente, perché sono io" e siamo riusciti a farlo, anche se lo conclusero nel 2015.

RD. Ma quindi come era una giornata tipo sua e di Burri a Gibellina? Vi svegliavate la mattina e poi che succedeva?



AZ. Io restavo poco, poi tornavo sempre a Roma, davo le istruzioni poi andavano avanti loro

RD. E Burri quante volte è venuto?

AZ. Una volta sola. La prima. Con me è venuto quella volta lì e basta

RD. E poi il lavoro come si è svolto? Cioè lei faceva su e giù tra Roma e Gibellina e con Burri come funzionava per accordarsi?

AZ. Con Burri si rischiava di litigare perché la materia non era mai quella che aveva in mente. Che era quella del bianco cemento, che tra l'altro credeva glielo regalassero. Ma non aveva capito che 13 ettari sono davvero tanti, un'immensità. Certe soluzioni di incroci non andavano bene, non lo soddisfacevano completamente, e io ho salvato la situazione molte volte facendo da tramite con le persone che erano lì a lavorare. Con tutti i problemi che portava realizzare al vero un plastico piccolo, un'idea.

RD. Come descriverebbe il suo apporto a Gibellina, sul progetto, sulle decisioni, sulle idee.

AZ. Sai, riportare a dimensioni reali, un pezzo di cretto, grande quanto un cucchiaino e renderlo con lo stesso effetto in una forma così estesa era molto difficile e a Burri non andava tanto bene, perché aveva in mente la maquette. E il passaggio tra il piccolo e il grande perde sicuramente nella mente dell'artista questo effetto. E trasmetterlo al costruttore il quale ha un suo punto di vista. E quindi non sempre la materia era quella che aveva in mente Burri nella sua visione e qualche 'mogugno' l'ha fatto anche se poi ha capito che trasmettere a voce quello che si deve realizzare in concreto ha dei passaggi e non sempre sono coerenti con l'idea. Alcuni andavano bene alcuni no, ma questo sulla lamentela di Burri, era previsto. Si metteva il ferro, la rete

metallica e una sbruffata di cemento bianco. È tutto in cemento armato. Era bianchissimo, al sole era uno spettacolo. Poi purtroppo come tutti i cementi armati col passare del tempo cambia colore.

RD. E l'altezza?

AZ. Siccome era percorribile come un labirinto bisognava non perdersi dentro. Per cui si è tenuta la media dell'altezza di 1.5m perché c'era sempre la possibilità di capire dove eri, per avere poi anche un'idea dell'insieme dell'opera.

RD. Burri voleva fosse un lavoro volontario?

AZ. Sì, nella sua utopia tutti gli dovevano qualcosa. Secondo lui la domenica gli abitanti di Gibellina dovevano andare a lavorare, gratis perché lo vedeva come un onore poter partecipare manualmente a quest'opera. Contribuire a portare avanti una memoria, di proteggere le macerie,

il ricordo. L'altra soluzione al Cretto era Pompei... si sarebbe perso tutto. Invece sono state riproposte in una nuova visione, sublimata.

RD. A Burri alla fine è piaciuto?

AZ. Non poteva che essere contento, quale artista è riuscito a ottenere miliardi per avere una cosa che non ha un senso pratico, ma invece ce l'ha, perché la gente può percorrerlo e arrivare anche dove grossomodo c'era la propria abitazione. Anche se capisco che Burri non ha apprezzato tutto tutto, qualche cosa è venuto con qualche difetto, ma questo fa un po' parte anche del processo creativo

RD. E lei? Ne è rimasto soddisfatto?

AZ. Lei chi?

RD. Lei, Alberto Zanmatti!

AZ. Io? Io sì!

**Intervista ad Alberto Zanmatti con
l'intervento della figlia Giulietta e
della moglie Marisella**

Campello sul Clitunno 7 luglio 2022

RD. Nelle scatole del trasloco dal suo studio di Roma ho trovato le fotografie delle tavole della sua tesi, se ne ricorda l'ordine?

AZ. L'ordine delle tavole della mia tesi non me lo ricordo precisamente, ma sono quasi tutte foto, puoi sbagliare di poco mettendole in fila. Quello che è importante della mia tesi era che le opere d'arte, non erano esposte, ma erano inserite nella città e questo è stato sia il punto chiave che la novità, che fece molto discutere nel 1962, perché avevamo esposto opere nelle piazze, bastava che non si bagnassero, ma poi tutti potevano vederle. Pensa che avevo pure cambiato la mia tesi dell'università, la prima tesi riguardava sempre le sculture ma non erano inserite nella città. Ritengo che tutti gli artisti che hanno partecipato alla mostra siano ugualmente importanti, perché magari di alcuni la scultura non era bellissima, ma si inseriva bene con l'architettura, in un modo particolare, era più importante quello che non la scultura più bella però messa banalmente in un luogo dove non acquistava un valore aggiuntivo. Mi ricordo che la figlia di Alberto Viani, un artista, ha citato la mostra dicendo che non erano "esposte" le sculture del

padre, ma "inserite nell'architettura della città". Comunque le sculture più importanti erano di Moore, Calder, poi c'era Marino Marini nella piazza del duomo e anche Manzù. Manzù non era un grande scultore, non al livello di Moore, comunque, ma la scultura era talmente tanto armoniosa nel luogo in cui era posta che non si notava questa grande differenza tra i due. La particolarità è che non c'era Picasso, era stato invitato e lui era molto interessato a partecipare, ma venne sconsigliato dal partito comunista perché ritenevano fosse una mostra snob, aveva paura di venire strumentalizzato, dopo che sono uscite le pubblicazioni sulla mostra di Spoleto pare che Picasso si sia pentito di non aver partecipato. Non perché ne guadagnasse di fama, non ne aveva bisogno, ma aveva paura che Henry Moore potesse essere considerato il miglior scultore. Con la mostra degli anni Ottanta invece Incontri 80 si è cercato di ricreare e far rivivere la mostra del '62, con 20 anni di differenza si è tentato di ricreare la stessa atmosfera che si era creata, ma reinventandola. Venne fuori questa mostra dove gli interventi degli artisti erano ancora più inseriti nella città. Buren, per esempio, aveva fatto le scale con questi quadratini dipinti che si trovano nella copertina del catalogo, gli artisti non avevano più l'oggetto a cui riferirsi, era già

arte figurativa, sono stati interventi più concettuali. È stato un insegnamento su come intervenire, non c'erano più scultori che facessero opere più o meno interessanti, ma c'era l'idea, l'oggetto che faceva diciamo convalidare l'idea, era meno importante. Nell'idea di riprendere la mostra del '62, è invece stata una mostra nuova anche quella del 1980. Dopo questa mostra, il Festival dei Due Mondi (due mondi perché erano l'Europa e l'America) ha continuato a invitare artisti giovani ad intervenire nella città.

RD. Studiare a Firenze quanto ha influenzato il suo lavoro di architetto?

AZ. I professori più importanti erano Ricci, Savioli e Michelucci, tutti e tre mi hanno influenzato molto. Mi ricordo che a Firenze avevo lo studio in piazza Donatello, dove c'erano quelli degli artisti. Facevano delle mostre all'aria aperta di quadri astratti e figurativi, separati, una cosa assurda. Gli architetti pendevano verso il figurativo, gli astratti erano una novità. C'erano tre facoltà di architettura importanti Firenze, Venezia e Roma, rispetto a Roma, Firenze e Venezia erano le due più raffinate, a Roma prevaleva l'architettura fascista.

GZ. Io credo che le influenze di mio padre siano più internazionali, non avrei dubbi nel dire Le Corbousier, Frank Lloyd Wright, ma direi che mio padre ha uno stile proprio nell'archi-

tettura, che ha saputo come pochi riprendere l'utilità dell'architettura, al servizio dell'arte ma anche delle case dove si vive, in una maniera umanizzata. Si così lo chiamerei, "architetto umanizzato", si è impegnato nel rendere gli spazi più vivibili.

M. Io posso dirti un'altra cosa, in tutte le case progettate da lui, chiunque entri la prima cosa che trova è la luce. È proprio un modo di pensare a chi andrà a vivere in quella casa, una cosa semplice ma fondamentale.



Intervista geometra Giuseppe Pirrello dell'Ufficio Tecnico del Comune di Gibellina (in servizio dal 1972 al 2005) che ha curato la parte progettuale del Cretto, con l'intervento del muratore Antonio Ferro, il quale ha partecipato a tutti i diversi cantieri concernenti il Cretto.

Gibellina, 10 novembre 2022

GP. In effetti questo aspetto della cantierizzazione non è stato approfondito negli anni. Anche se devo dire che Zanmatti nella prima fase ha avuto un ruolo di indirizzo, nel senso che lui era il portavoce di Burri e ci indirizzava su come iniziare questi lavori. Ma c'è tutto un discorso preparatorio importante: la storia inizia con Corrao che insieme a un consigliere comunale sono andati a Città di Castello a consegnare la delibera d'incarico del Cretto a Burri, sono andati personalmente a consegnargliela. Una volta che lui ha accettato l'incarico, iniziarono tutte le procedure e in quell'occasione entra in

gioco anche Zanmatti che mi ricordo fece il conto di tutto il cemento necessario a realizzare l'opera. Da qui inizia la collaborazione con Zanmatti con l'ufficio tecnico. Si fecero le prime carte, partendo da una aerofotogrammetria dei ruderi di Gibellina, si definì il primo rettangolo di lavoro. Il lavoro di Burri qui è stato di prendere un foglio di carta lucida, poggiarlo sull'aerofotogrammetria e tracciare gli assi principali, su questa base ha poi tracciato tutti i percorsi che seguono l'andamento delle vecchie strade, fare un cretto così come faceva lui, ma contemporaneamente conservare la memoria della popolazione. Dunque su questo foglio di carta lucida disegnò tutti i blocchi che costituiscono il Cretto e quindi le indicazioni dell'architetto Zanmatti erano quelle di progettare questi blocchi con un'altezza di 1,5 metri circa, perché c'era questo discorso del percorso pedonale, perché quando

uno entra nel Cretto deve vedersi e non vedersi. Questa fu una cosa determinante per tutto il progetto. Ancora c'erano degli edifici che non erano stati completamente rasi al suolo dalle scosse o dalle intemperie, e ne venne previsto l'abbattimento. Su questo tracciato si doveva fare questa progettazione, però, se devo dire la verità, Burri, questo è un mio pensiero, ha lanciato l'idea, ma era convinto che non si sarebbe mai realizzata, anche perché, in un periodo di ricostruzione, anche se la ricostruzione era già avvenuta, avvenne infatti dal '77 fino all'81, insomma la popolazione si era già quasi tutta trasferita nel nuovo centro abitato. Insomma in questa situazione, andare a pensare di fare un'opera del genere, quantomeno doveva essere preso per pazzo Corrao, ma il sindaco ha incamerato l'idea e decise di approfittare di una legge, Corrao era una persona molto determinata, ma

anche molto competente in ambito legislativo, in quanto senatore e avvocato, decise di approfittare di una legge, la quale prevedeva che tutti i luoghi che erano stati colpiti da calamità naturali potevano accedere a dei fondi della Cassa Depositi e Prestiti per un massimo di cinquecento milioni per ricostruire gli assetti stradali o quello che le calamità naturali avevano distrutto. Mi ricordo che mi chiamò e mi disse di preparare un progetto con queste indicazioni, che già avevamo avuto da Burri e Zanmatti, nel giro di pochi giorni perché dovevamo presentarlo. Mi ricordo che passai una settimana a fare solo questo e abbiamo fatto cinque progetti, perché avevamo visto che con un unico progetto ci sarebbero usciti sei, sette, dieci blocchi. E quindi lo abbiamo nominato "Ripristino dei tracciati stradali compresi tra le vie e altre vie del vecchio

centro urbano” e le diverse vie interessate differenziano i cinque diversi progetti che presentammo.

RD. Infatti non risulta come Cretto opera d'arte da nessuna parte

GP. No no, quale Cretto? Del Cretto non se ne poteva parlare. I progetti vennero approvati dalla giunta e vennero inoltrate le richieste, dopo circa un mese Corrao, un po' emozionato mi comunicò che erano stati finanziati tutti e cinque i progetti. I progetti furono cinque perché c'erano dei limiti oltre i quali non potevamo andare, altrimenti ne avremmo presentati dieci e l'avremmo finito tutto nel primo cantiere. Ma presentando cinque progetti ci vennero finanziati due miliardi e mezzo delle vecchie lire. A mano a mano che si andava avanti, Corrao non si accontentava mai, ma anzi coinvolse il ministro della difesa Spadolini, che conosceva personalmente, il quale inviò due plotoni della caserma dell'esercito di Palermo che per circa un mese, un mese e mezzo, lavorarono con la loro attrezzatura: ruspe, camion, dinamite e quant'altro, hanno raso al suolo tutti gli edifici che ancora erano in piedi. Dunque il primo lavoro di demolizione venne fatto in economia, perché i soldi del progetto dovevano servire solo per realizzare strade, muretti, coperture e costipare all'interno le macerie, livellate all'altezza voluta. A questo punto, ancora non contento, Corrao contattò la Italcementi, anche qui conosceva personalmente il presidente Pesenti di Bergamo, spiegando il progetto e chiedendogli il cemento, ma con una sorta di sconto detrazio-

ne. La prima idea di progetto è stata quella di fare tutto in cemento armato Portland e la Italcementi con la sponsorizzazione, avrebbe regalato tutto il cemento Aquila Bianca che serviva a ricoprire con uno strato più sottile le pareti a vista e la copertura. Quando venne l'ingegnere della Italcementi, probabilmente per convenienza dell'azienda, propose di utilizzare tutto cemento Aquila Bianca allo stesso prezzo del Portland, mi ricordo che mi disse proprio “Mi prendo questo impegno”. Io gli dissi che se me lo avesse assicurato, io avrei preparato subito la variante. Questo consentì di fare più blocchi rispetto al progetto originario, infatti l'impresa Bonasoro del primo progetto realizzò due blocchi in più. Corrao coinvolse anche le banche, volle la sponsorizzazione e tutto questo a mano a mano che il progetto andava avanti, le imprese costruivano i blocchi e poi arrivavano queste sponsorizzazioni con cui si riusciva a realizzarne uno in più, due in più. È chiaro che tutto questo è stato fatto in accordo con l'architetto Zanmatti, ma la decisione di fare tutto in cemento Aquila bianca è stata migliorativa, perché lo strato di cemento bianco sopra il Portland con il passare del tempo si sarebbe rovinato. Determinante è stato Corrao, aveva questa capacità di coinvolgere tutti, e far sentire ognuno importante, per costruire un'opera incredibile, si è fatto un progetto in cui tutti si sentivano parte integrante della storia. Un processo storico importantissimo. Si realizzarono in prima istanza due blocchi, nel lato sud, seguivano già la conformazione reale, perché il

progetto di massima c'era già. Erano già nel luogo dove si sarebbero dovuti trovare, per capire cosa ne pensava l'artista, di come si intendeva procedere. Corrao chiese all'impresa Burgarella di Trapani di realizzarli, stavano già lavorando al sistema delle 5 piazze di Purini e non presero nessun compenso per farli. Questi due blocchi vennero realizzati come noi pensavamo di fare un muro di sostegno, quando è venuto Zanmatti disse un sonoro “No, sa troppo di struttura”. E quindi con l'impresa Bonasoro si è sperimentato di mettere delle lamiera tra la cassaforma e il cemento, e di inserire delle pietre tra la cassaforma e la lamiera, di modo che, quando veniva gettato il cemento, la pressione faceva contorcere queste lamiera e si ottenne questo effetto ondulato delle pareti. Questa è stata la nascita dell'idea, poi queste lamiera, che venivano usate in serie per i diversi blocchi, venivano sborzate prima. La curiosità è che quei due blocchi sbagliati, diciamo, rimasero fino al completamento del Cretto. L'altra cosa in cui fu determinante Zanmatti, lui e Tilotta furono nominati direttori dei lavori, Zanmatti veniva di tanto in tanto, mentre Tilotta rimaneva sempre qui, furono queste piccole ‘gobbe’. Fu una scelta proprio sua perché voleva dare più movimento, più come un'idea di duna.

RD. Invece gli angoli arrotondati? Anche questa è stata una scelta di progetto?

GP. Sì, sono state tutte decisioni prese da Zanmatti.

RD. E per le casseforme con lamiera che sono state utilizzate successiva-

mente il primo prototipo, come venivano lavorate le lamiera?

GP. Arrivavano in cantiere già sborzate e saldate alle casseforme in acciaio, di modo che potessero essere utilizzate a moduli e ripetute, tanto più che l'altezza è quasi sempre costante a 1,50 metri. Ma poi ce ne può parlare meglio Antonio, che anche se era poco più che un ragazzo ha partecipato a tutti i cantieri che riguardano il Cretto.

AF. Sì, io ho partecipato a tutti i cantieri, c'è pure una mia fotografia in fondazione Burri, quel ragazzino con delle aste di legno in mano, sono io. Comunque sì, le prime le fecero con pietre e pezzi di legno che si incastravano tra la lamiera e la cassaforma in acciaio, i moduli erano due: quelli nella parte sottostante erano 60 cm di pannello, mentre quella sopra misurava 90 cm per una lunghezza di 3 metri, mentre il cantiere nuovo venne fatto con pannelli di 1x1,5 metri, per questo cambia un po' il risultato finale, perché il pannello era diverso. Nella prima fase è stato tutto molto incerto, le decisioni venivano prese a mano a mano che il cantiere andava avanti, venne deciso per esempio che la copertura dei blocchi andava a battere sui muretti portanti, ma poi col tempo si vide che non fu una grossa soluzione, perché la copertura tendeva a cedere, infatti nel nuovo cantiere si legarono parete e copertura a 45 gradi, e questo funzionò molto meglio. Poi altra particolarità è che tra la cassaforma interna e quella esterna dei muri perimetrali dei blocchi venivano messi dei legni per terra, di modo che facessero da

'staffa' a livello del terreno, e poi in alto le casseforme avevano un collegamento in ferro che le teneva unite, quest'ultimo si toglieva insieme alle casseforme una volta che il cemento aveva tirato, i legni invece rimanevano inglobati nella struttura, alcuni si vedono ancora. I muri non sono dritti, la sezione di progetto è giusta, sono leggermente più larghi in fondo. Prima facevamo le strade, i muri nascevano a fine della strada da entrambi i lati, lasciando però 60 cm all'interno, verso le macerie.

RD. E la gente come reagì a tutto questo?

AF. All'inizio venne considerata una follia, tanto che si trovavano manifesti da tutte le parti contro il Cretto.

GP. Corrao ha camminato sempre sul filo del rasoio in politica, questo era un paese di 6000 abitanti di cui la maggior parte viveva di economia agricola: contadini, pastori, qualche impiegato comunale, qualche artigiano, la mentalità era quella che era. L'avvento di Corrao è stata una sorta di violenza a questa cultura, ha scombussolato tutto l'equilibrio e i cittadini non sono stato in grado di accettarlo. Ho notato che tutte le persone anziane, cioè dai 60 anni in su, sono quelli che hanno accettato meglio questo cambiamento, si sono fidati di Corrao, mentre tutti i giovani di età media, era un periodo particolare per la politica, e alle elezioni questi scalpitavano, tanto che venne definita "la follia delirante di Corrao". Quando è venuto il terremoto, io avevo 23 anni, per questo mi ricordo molto bene sia ciò che c'era prima, ciò che è successo durante e il dopo.

Se all'inizio la popolazione era divisa diciamo, cinquanta e cinquanta, metà a favore e metà contro, se magari all'inizio si percepì come una violenza perché si non si poteva più andare sulle macerie a vedere ciò che magari ricordava la propria casa: un pezzo di finestra, un mobile, un calcinaccio, questo legame molto profondo col passato. L'andare a coprire il tutto con una gettata di cemento è stato un trauma, è giustificabile chi l'ha definito una "follia". Ma Corrao vedeva lontano, anticipava i tempi, come gli artisti. Ci sono voluti tanti anni per far accettare questo Cretto, ora con chiunque di Gibellina si parli, tutti sono contenti del Cretto, perché c'è voluta l'esperienza di vedere cosa è successo agli altri due comuni di Salaparuta e Poggioreale: di Gibellina è rimasto questo segno, Salaparuta è scomparsa, le macerie sono coperte d'erba, e Poggioreale, per quanto si siano impegnati a tenere in piedi a ricordo del terremoto ciò che resta del paese, è condannata a scomparire. Per questo la gente ha capito che questo tutto sommato, è stata l'unica soluzione per far rimanere il ricordo indissolubile, e anche quelli agguerriti contro Corrao, ora portano i turisti a vedere il Cretto. Le nuove generazioni invece, sono state educate all'arte moderna e l'hanno accettato bene e sono sicuro che risolveranno i problemi del mantenimento. L'altra cosa che le voglio raccontare è che io dal 1984, mi occupavo di tutti i lavori di allestimento delle scenografie degli spettacoli che si facevano sui ruderi e quando nell'85 furono realizzati i primi lotti, tutti quanti volevano utilizzare il Cret-

to come scenografia e il primo che volle fare questa operazione fu proprio Arnaldo Pomodoro, con lo spettacolo Didone Regina di Cartagine. In questo spettacolo, Pomodoro, aveva progettato di inserire le macchine sceniche, che erano una sorta di nave, l'aveva inserita dentro il Cretto, ma quando lo seppe Burri, arrivò subito Zanmatti a Gibellina e disse al sindaco che l'artista non accettava questa idea con la famosa frase "Non facciamo i spaghetti al Burri e Pomodoro". Fin da allora furono vietati a tutti gli artisti di inserire il Cretto come scenografia. Ma alla fine c'è stato un regista che mise dei televisori, e da lì tutti lo volevano utilizzare, perché è un teatro naturale.

RD. Per quanto riguarda la sovrapposizione delle strade, dalla foto della tesi di Faraci dell'Università di Palermo, si vede bene quali erano le strade del vecchio centro di Gibellina e quali sono i percorsi del Cretto. Si vede bene che per la maggior parte i percorsi del Cretto si sovrappongono alle strade e altri sono stati volentieri della stessa dell'artista, ma le piazze? Sono state volutamente innalzate alla stessa altezza degli edifici unificando tutto a 1,5m?

GP. L'unica piazza che c'era era ai piedi del Castello, ma nemmeno era considerabile piazza, era una strada un po' più larga con un grande abbeveratoio, quindi tutto sommato questo unificare tutte le altezze, non ha sconvolto la morfologia del centro abitato. Credo che l'artista si sia limitato solamente a fare un 'cretto', come faceva nei quadri, e ha cercato di adattarlo alle vecchie strade, ma

le piazze, non credo siano state proprio prese in considerazione. Ma se si pensa ai cretti della terra per la siccità, non ci sono affossamenti o slarghi che possano rappresentare una piazza, quindi, per me è giusto così, seguire la volontà dell'artista.

RD. E per quanto riguarda il colore? Purtroppo con il passare del tempo il cemento è diventato grigio, lo riproporrebbe bianco?

GP. Il bianco è il colore che più fa apprezzare il Cretto, il senso del candido. Certo il grigio un po' rovina l'idea originaria, ma il vero problema è la manutenzione.

RD. Burri lo ha conosciuto?

GP. No, non ho mai avuto il piacere, nonostante la mia stima per lui sia infinita. Quando è venuta la prima volta, è stata quasi una trattativa privata col sindaco, anche perché non si sapeva nemmeno come sarebbe andata a finire, e quando è venuto nell'87, purtroppo non ero presente. Mi è dispiaciuto molto, è una cosa che mi è mancata moltissimo. Corrao aveva una sorta di venerazione nei confronti di Burri, e lo ha accontentato in tutti i modi possibili. Anche la costruzione dei primi due blocchi a spese dell'impresa, ha consentito di mettere le mani sul progetto per farla diventare davvero un'opera e non solo una carpenteria da cui magari l'artista si sarebbe poi allontanato perché non rappresentava la sua idea.



**Intervista ingegnere Leonardo Tilotta, direttore di cantiere e Benedetto Lupo, geometra suo collaboratore
Gibellina, 10 novembre 2022**

LT. Prima di tutto c'è da dire che non è nato come Cretto era un progetto per i lavori di ripristino dei tracciati stradali all'interno del vecchio centro urbano di Gibellina. Se l'avessimo fatta oggi un'opera del genere, ci avrebbero arrestati tutti! In quel periodo niente era semplice, Burri ci presentò la sua idea, ma ci rendemmo subito conto che sarebbe stata un'opera immensa: 9000 mq, non facilmente gestibile. Feci un plastico, con le curve di livello di sughero, come si faceva all'università e ci abbiamo riprodotto sopra i blocchi, dalla semplice aerofotogrammetria abbiamo buttato giù il progetto, ma la vera difficoltà è stata la realizzazione. Prima per la dimensione, era enorme, Corrao avrebbe voluto realizzarlo con le "sponsorizzazioni",

nel senso che le imprese regalasse-ro ognuno un blocco, e la ditta del cemento lo fornisse, ma era troppo mastodontica per gestirla in questa maniera, quasi improponibile e infatti il sistema si bloccò subito. Un'utopia. Tanto più che l'impresa quando realizzarono i primi blocchi, li realizzarono in maniera perfetta: le superfici tutte perfettamente lisce, gli angoli perfetti, come avrebbero fatto qualsiasi altro muro di sostegno. Burri, attraverso Zanmatti che gli faceva da portavoce, disse subito che non doveva essere realizzato così, doveva essere una cosa più casuale, con le imperfezioni, i nidi di ghiaia, non doveva sembrare un intervento a livello industriale, ma doveva essere il più simile possibile a ciò che aveva proposto l'artista. Così si arrivò all'idea di mettere un foglio di lamiera zincata dentro la cassaforma, di interporre tra i due strati, delle pie-

tre, dei legni che creassero discontinuità e che permettessero alla lamiera di accartocciarglisi intorno una volta fatta la gettata. Così facemmo la prova, l'idea funzionava e abbiamo iniziato questa avventura. Fallita l'idea di realizzarlo con le sponsorizzazioni, si dovevano trovare i finanziamenti. Per un'opera d'arte nessuno ci avrebbe dato un soldo, e quindi il colpo di genio, sempre di Corrao, non per rubare soldi, sono orgoglioso di dire che è stato possibile finire il Cretto perché non sono stati mai rubati soldi, ma diciamo per sfruttare questa legge giustificando il progetto come risistemazione dei tracciati stradali del vecchio centro di Gibellina. E infatti il Cretto di adagia sul vecchio assetto viario. Siamo dovuti sottostare ad alcuni vincoli, come per esempio la tangenza alla strada che Burri non aveva considerato, ma poco ha cambiato il progetto. Trova-

ta la via per accedere ai finanziamenti, abbiamo fatto i cinque progetti. L'altro punto focale fu il rapporto con l'impresa che vinse l'appalto, perché il progetto andava un po' contro la logica dell'impresa, ma devo dire risposero bene alle richieste. Nel secondo cantiere le difficoltà arrivarono quando si trattò di smantellare il promontorio in cui sorgeva il castello dei Chiaramonte, perché avrebbe costituito un dislivello troppo grande rispetto alla dolcezza del cretto che seguiva l'andamento della collina, e si decise di seguire il progetto dell'artista. Questi sono invece i blocchi "prova" con gli angoli perfetti e le pareti completamente lisce che poi vennero smantellati e rifatti coerenti con gli altri. Il cantiere è stato difficile, non c'era una quota, non c'era un piano di quota delle fondazioni, non c'erano grandi riferimenti, le macerie a volte erano alte tre metri, a vol-



te cinquanta centimetri, era tutto disteso. Avevamo il numero di blocchi disegnati in un foglio, ma la realizzazione è stata molto complessa, da vivere il cantiere passo per passo, con dei fili fissi da mantenere, come la strada, ma senza molti altri riferimenti. L'importante era il risultato finale, ma non era semplice arrivarci, è stata una grossa responsabilità gestire questo progetto, con l'idea che forse il risultato finale non sarebbe stato quello atteso. Strutturalmente era semplice, le strade sono piastre su cui sorgevano i muretti, e come copertura, dopo aver sistemato e compattato le macerie all'interno, una gettata di calcestruzzo con un foglio di rete elettrosaldata. Le imperfezioni sono la vera gioia di questo progetto, sono state volute proprio, facevamo in modo che venissero, con queste pietre inserite tra la cassaforma e la lamiera, molte erano diverse perché non volevamo risultasse un effetto industrializzato. Abbiamo anche lavorato con il terrore che Burri non riconoscesse l'opera, perché magari si discostava troppo dall'idea dell'artista. Anche lui ha riconosciuto che era un'opera diffici-

le, non a dimensione umana che poteva gestire personalmente come un quadro, ma doveva trasferire la sua idea a noi, me e Zanmatti e noi dovevamo ritrasferirla in cantiere, un fuori scala. Abbiamo avuto difficoltà anche in cantiere perché non c'era un impianto di betonaggio, quindi abbiamo dovuto portare i camion. L'altro problema è che non c'è nessun giunto di dilatazione, nessuna grata, anche da questo punto di vista è stata tutta una scommessa. Il cemento utilizzato per il completamento è sempre del tipo Aquila Bianca, ma non è tutto della Italcementi, in parte viene dalla Turchia.

BL. Una delle cose che abbiamo cambiato in corso d'opera per velocizzare la realizzazione è stata l'introduzione della rete elettrosaldata nella piastra di fondazione, perché era prevista una doppia orditura di armatura $\Phi 8$, allora abbiamo utilizzato la rete con la stessa dimensione, e quindi con la stessa funzione, ma con molte meno legature da realizzare.

LT. Lo abbiamo fatto anche per andare incontro all'impresa, dato che loro sono venuti a noi incontro tan-



te volte, ma abbiamo anche regolarizzato tutto di modo che fosse tutto a norma anche per il collaudatore. Sentivamo un po' gli occhi addosso di tutto il mondo, per la realizzazione di quest'opera. La scusa per finire il Cretto è stato il centenario dalla nascita di Burri, non abbiamo trovato difficoltà a livello amministrativo perché erano tutti d'accordo in vista di questo importante evento. All'inizio veniva ancora Zanmatti a seguire il cantiere, gli ultimi tempi invece è venuto Tiziano Sarteanesi. È stata una bella sfida, l'impresa migliore è stata quella dell'ultimo lotto, il finanziamento era sostanzioso e noi venivamo già dall'esperienza degli altri cantieri, è stato tutto meglio organizzato. Il completamento e il restauro inizialmente erano un unico progetto, ma poi sono stati divisi e per il progetto di restauro è subentrata la Soprintendenza. Ho disegnato una pianta che raccoglie tutte le informazioni dei diversi cantieri, dei lotti, di quanto sono durati i lavori e delle diverse ditte che ci hanno lavorato, guardandola adesso devo ammettere che il lotto più difficile è stato il primo, perché siamo partiti

dal centro, senza allineamento, senza punti di riferimento, non è stato proprio semplice orientarsi. All'inizio, il progetto del completamento prevedeva un parco urbano con il recupero di una vecchia gesseria, ma alla fine non si è realizzata, l'abbiamo comunque lasciata a progetto, magari può essere sempre un punto di partenza per qualcun altro.

RD. Le 'gobbe' erano previste?

LT. Sì, erano previste, non sono state realizzate in maniera perfette, dovevano essere più dolci.

RD. E gli angoli così stondati sono voluti?

LT. Sì, si univano le casseforme e si giocava sempre all'interno con le lamiere zincate. Lo scopo di Burri era non farlo sembrare un intervento umano, gli angoli retti non avrebbero dato questa idea.



I numerosi sismi che negli ultimi quattrocento anni hanno interessato il territorio italiano, e nello specifico i centri storici “minori”, hanno permesso di realizzare numerose tipologie di intervento, dalla delocalizzazione dei centri urbani al “com’era dov’era”. Camil Sitte specifica come “la pianificazione urbana non è solo un atto tecnico ma deve interpretare i valori artistici della città nella sua interezza, e non nella ‘solitudine’ dei suoi monumenti principali, in quanto tutto il contesto urbano è testimonianza della cultura di un popolo e rappresentazione di bellezza in grado di divenire opera d’arte” (C. Sitte, *L’arte di costruire le città*, Francoforte 1889). Delineando come il valore di una città sta nella sua complessità e nella sua relazione tra monumenti e urbano che lo circondano. Circa cento anni dopo Piero Sanpaulesi amplia il concetto di tutela dei centri storici: “per il restauro della città, che si presenta un po’ come una utopia, si è tenuto a precisare che ogni città è oggi, da un lato la somma degli edifici che la compongono e della natura che la circonda” (P. Sanpaulesi, *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*, Firenze 1973, pp. 303). Sanpaulesi evidenzia l’importanza della relazione tra città e contesto naturalistico integrando ai concetti espressi da Sitte quello della contestualizzazione paesaggistica. Numerosi sono i casi di delocalizzazione dei centri storici a causa delle calamità naturali che li interessano, ma solo nel caso di Gibellina questa diventa “opportunità” per la realizzazione di un’opera d’arte. L’approccio sviluppato da Burri nella realizzazione del *Cretto* sembra prendere le fila dai ragionamenti fatti da Sitte (la città che diventa opera d’Arte) e da Sanpaulesi (il paesaggio come elemento inscindibile della città). La tesi sviluppata da Rachele Domenichini, sotto la guida della prof. Emanuela Ferretti, delinea un percorso di conoscenza che mette l’accento sullo sviluppo del progetto architettonico e delle fasi di cantiere. Il lavoro di tesi di Rachele è un *unicum* nel campo della realizzazione di un’opera d’arte: l’analisi della genesi del *Cretto*, lo studio delle fasi di cantiere e dei diversi interventi di restauro e completamento, permettono di comprendere l’interazione che c’è stata tra Burri e Zammatti, oltre a presentare considerazioni preliminari sulle scelte che sono state compiute nel recente intervento conservativo che a loro volta aprono a ulteriori riflessioni sulle strategie operative del restauro nel contesto di opere così complesse. Inoltre si evince come, senza sminuire il decisivo ruolo dell’artista, l’architetto Zammatti diventi quasi coautore dell’opera e non solo esecutore materiale del *Cretto*, insieme alle altre figure di tecnici che hanno operato nel cantiere.

Giovanni Minutoli

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze



Bibliografia

Acocella A., *Avanguardia diffusa: luoghi di sperimentazione artistica in Italia*, 1967-1970, Macerata, Quodlibet, 2016

Ansani B., *Terremoto del Belice, le scosse che nel gennaio 1968 distrussero la valle dei "poveri cristi"*, "L'Informatore vigevanese", 13 gennaio 2022

Appella G., (a cura di), *Alberto Zanmatti e la scultura*, Roma, Edizioni della cometa, 2012

Bignardi M., *Praticare la città. Arte ambientale, prospettive della ricerca e metodologie d'intervento*, Napoli, Liguori Editore, 2013

Bignardi M., Lacagnina D., Mantovani P., (a cura di), *Cantiere Gibellina, una ricerca sul campo*, Roma, Artemide, 2008

Bralia A., Matteini M., Moles A., Sabatini G., *Le patine della 'Fonte Gaia' di Siena: studi e confronti tra i prodotti di formazione naturale e gli analoghi di sintesi*, in "OPD restauro. Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze n.2", Centro Di, 1990, pp. 97-101

Brandi C., *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1977

Cadetti A., Marchese C., Pace F., (a cura di), *L'esperienza dell'arte pubblica e ambientale tra storia e conservazione*, Firenze, Edifir, 2020

Carandente G., *Sculture nella città. Spoleto 1962*, Spoleto, NE Editore, 2007

Celant G., *Ambiente/Arte, dal futurismo alla body art*, Venezia, Edizioni La Biennale, 1977

Clementi A., *AZ La scultura di Alberto Zanmatti (omaggio a Ugo Mulas)*, Campello sul Clitunno, S.E., 2019

Corà B., (a cura di), *Collezione Burri*, Perugia, 3Arte, 2011

Costanzo C., *Gibellina. Memoria e utopia, un percorso di Arte ambientale*, Venezia, Marsilio, 2022

Costanzo C., Limoncelli M., (a cura di), *Antico e (è) contemporaneo*, Palermo, Palermo University Press, 2021

De Simone G., Farina G., Fazzi S., (a cura di), *Alberto Burri nel panorama della Land art internazionale*, Gibellina, Museo Civico d'Arte Contemporanea, 9,10 ottobre 1998

Del Puppo A., Palinsesti, *Sismologie Repertorio Intra/Extra Moenia*, Ginevra-Milano, Skira, 2006

Faraci G., Dardarelli G., *Percorsi nel "Grande Cretto" di Alberto Burri in Gibellina Vecchia (TP)*, in "Geocentro Magazine", n.28, luglio-agosto 2013, pp.23-30

Ferretti E., *Processuality in Contemporary Art as it Relates to the Architectural and Landscape Context*, in Ciccarelli L., Lombardi S., Mingardi L. (a cura di), *Largest Architectural Firms. Design and Authorship and Organization Management*, Firenze, Edifir, 2021, pp. 226-241, Firenze

Giordano G., *Alberto Burri: il Cretto di Gibellina*, in "Domus", 1988, 698, 10, pp. 12-13.

Impelloso L., *Giardini, orti e labirinti*, Milano, Electa, 2005

La Monica M., *Alberto Burri: dalla pittura all'architettura*, Milano, FrancoAngeli s.r.l., 2019

Mammìno A., *Arte contemporanea e centri storici nell'Italia degli anni '60 e '70. Un ventennio di esperienze oltre i luoghi deputati*, Tesi di dottorato in scienze storiche e dei beni culturali, XXX ciclo, relatrice prof. E. Cristallini, A.A. 2016/2017, Dipartimento di studi linguistico-letterari, storico-filosofici e giuridici (DISTU), Università degli Studi della Tuscia

Moschini F., *Alberto Burri a Gibellina. La riappropriazione del luogo*, in "Gran Bazaar", 1981, 13, pp. 124-125

Musolino M., *Tales from an Abandonment. The Notion of Memory between the Town of Gibellina and the "Cretto"*, in Oteri M., Scamardi G., in *Un paese ci vuole: Studi e prospettive per i centri abbandonati e in via di spopolamento*, Reggio Calabria: Laboratorio CROSS Dipartimento PAU Università Mediterranea, 2020, pp. 418-437

Pettina G., *Tra arte e architettura. Storie recenti di teorie e recupero ambientale*, in "La Nuova Città n. 2-3/VIII, 2001 - Arte Città Ambiente", 2001, pp. 9-19

Pirozzi C., *Opere pubbliche d'arte contemporanea come definizione dell'identità collettiva italiana. Il Cretto di Burri*, in "Intrecci d'arte" n. 4, 2015, pp. 69-73

Pratesi L., *Alberto Zanmatti una vita per l'arte*, Città di Castello, Petrucci editore, 2014

Recalcati M., *Alberto Burri: il Grande Cretto di Gibellina*, Arezzo, Magonza editore, 2018

Recalcati M., *Burri: la ferita della bellezza*, Arezzo, Magonza editore, 2019

Riso, Museo d'arte contemporanea della Sicilia, *Il Grande Cretto di Alberto Burri a Gibellina*, Palermo, Riso, 2008

Rizzo G., *Studio dei materiali costitutivi e dei fenomeni di degrado del Grande Cretto*, Palermo, RISQ, Museo d'arte contemporanea della Sicilia, 2008

Robustelli G., *Gibellina, laboratorio di sperimentazione sociale*, eBook per l'Arte, 2011

Sarteanesi C., Olivieri R., (a cura di), *Prima e con Burri*, Milano, Silvana Editore, 2005

Siragusa M., *Il Cretto grande*, Roma, Postcart Edizioni, 2018

Stella G. A., *Gibellina, cimitero degli artisti*, in "Corriere della Sera", 2 gennaio 1998

Tomassoni I., Zanmatti A., (a cura di), *Incontri 1980, interventi di artisti contemporanei a Spoleto*, Spoleto, Kybalion, 2005

Williams D., *Terremoto: Utopia, memory, and the unfinished in Sicily*, in "Performance Research", XX, 2015, 3, pp. 39-49

Zanmatti A., *La casa sul Clitunno*, Città di Castello, Petrucci Editore, 1991

Zorzi S., *Parola di Burri: i pensieri di una vita*, Milano, Electa, 2016

1992/Premio *Rotary *Umbria attribuito alla Fondazione Palazzo Albizzini-Collezione Burri: palazzo Vitelli [a] S. Egidio, Città di Castello, Edimond, 20 giugno 1992

2021/Gibellina. Una storia d'arte, Catalogo Museo d'Arte Contemporanea Ludovico Corrao a cura di Bonifacio T., Gibellina, EdizioniCaracol, 2021

Sitografia

https://www.academia.edu/8454609/Giovanni_robustelli_gibellina

<https://www.cinquecolonne.it/land-art-eco-sociale.html>

<http://www.diatomea.net/arte-in-mostra/il-cretto-di-gibellina-di-alberto-burri-la-storia-di-una-piccola-altura/?print=print>

<https://espresso.repubblica.it/foto/2015/10/21/galleria/audioghost-68-cosil-grande-cretto-ha-preso-vita-1.235440/>

http://ffmaam.it/GAL-LERY/0-1162748966-DOCUMENTI-8586-burri_zanmatti.pdf

Bibliografia

pagina precedente
Cretto di Gibellina, 2022

<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/wp-content/uploads/2017/12/3.-Baraccopoli-nella-Valle-del-Belice-ph-Toni-Nicolini.jpg>

<http://www.pionierieni.it/wp/wp-content/uploads/Breve-biografia-di-Carlo-Zanmatti-1.pdf>

<https://www.primapaginamazara.it/46-anniversario-del-terremoto-del-belice-gibellina-seconda-parte/>

<https://www.raiplay.it/video/2018/01/Belice-Il-sisma-dei-poveri-cristi-5e2db2ba-b761-4987-9789-7ac52875e25e.html>

<https://vimeo.com/crettodigibellina>

<https://vimeo.com/156048627>

<https://vimeo.com/154872818>

https://youtu.be/blrg_WLWC6o

<https://youtu.be/nlMFxzCo07Y>

Crediti fotografici

Archivio comunale di Gibellina, Ufficio Tecnico

Archivio Fondazione Burri Palazzo Albizzini, Città di Castello

Archivio fotografo Vittorugo Contino

Archivio privato dell'architetto Alberto Zanmatti, Spoleto

Archivio privato ingegner Leonardo Tilotta, Castelvetro

Fondi archivistici

Archivio comunale di Gibellina, Ufficio Tecnico

Archivio Fondazione Burri Palazzo Albizzini, Città di Castello

Archivio privato dell'architetto Alberto Zanmatti, Spoleto

Archivio privato ingegner Leonardo Tilotta, Castelvetro

Presentazione	5
Emanuela Ferretti	
Architettura e arte contemporanea: fra processualità e autorialità. Alcune riflessioni	
L'ideazione e l'opera	7
Alberto Zanmatti (1932-): una vita dedicata all'arte e all'architettura	
La vita e le opere	11
Burri e Zanmatti: l'artista e l'architetto. una collaborazione lunga una vita	
Alberto Burri (1915-1995)	15
La collaborazione	17
Il Grande Cretto di Gibellina: le componenti architettoniche e paesaggistiche	
Il terremoto del 1968	21
Gibellina Vecchia	23
Gibellina Nuova, "la follia delirante di Corrao"	23
Il Grande Cretto, "l'archeologia del futuro"	24
Il modello "al vero" (1983)	26
Il primo cantiere (1985-1989)	27
Il completamento (2013-2015)	31
Il restauro (2015)	32
La risposta della popolazione	43
Le interviste	48
Postfazione	
Giovanni Minutoli	58
Bibliografia	60



Finito di stampare per conto di
didapress
Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
Mese 2019



L'oggetto della tesi è il Cretto di Gibellina di Alberto Burri e analizza il contributo dell'architetto Alberto Zanmatti nella realizzazione dell'opera, con particolare riguardo alle fasi esecutive e all'individuazione di tutti gli "attori" coinvolti, attraverso l'analisi di documenti d'archivio relativi alla costruzione, in gran parte inediti o solo parzialmente studiati. La ricerca mira, inoltre, ad approfondire il profilo biografico dell'architetto Zanmatti e il suo pluridecennale rapporto con Burri. Lo studio restituisce il processo costruttivo dall'inizio dei lavori nel 1985 al completamento del 2015, con osservazioni preliminari sul restauro del 2015, con l'obiettivo anche di acquisire elementi utili per pianificare interventi conservativi e manutentivi sempre più coerenti e rispettosi dell'identità dell'opera.

Rachele Domenichini è nata a Città di Castello il 4 febbraio 1994. Si forma presso l'Università degli Studi di Firenze, frequentando il corso di laurea Magistrale in Architettura a ciclo unico, laureandosi con lode nel 2022. La tesi oggetto di questa pubblicazione è il frutto di un lavoro di ricerca portato avanti con passione e interesse sotto la guida della relatrice prof. Emanuela Ferretti.

ISBN 978-88-3338-178-7



9 788833 381787