

OPERE PUBBLICHE D'ARTE CONTEMPORANEA COME DEFINIZIONE DELL'IDENTITÀ COLLETTIVA ITALIANA. IL CRETTO DI BURRI

Chiara Pirozzi

Il patrimonio artistico italiano è stato per secoli funzionale nel rappresentare l'identità del Paese, sia dal punto di vista culturale e storico sia da quello antropologico ed etnografico.

L'arte in Italia, dal Medioevo in poi, è stata la motrice per la costruzione di comunità, i cui valori condivisi e condivisibili erano affidati alle virtù materiali e immateriali dell'arte stessa. Lo Stato e le sue forme, etiche e sociali, si sono definite nei luoghi pubblici, nelle città, nelle piazze e nei palazzi; dai comuni medievali alle signorie rinascimentali è stato affidato agli artisti il compito di definire il volto dell'*Urbs*. Se dunque Masaccio, Brunelleschi, Donatello hanno descritto l'identità di Firenze, Mantegna quella di Mantova, Giorgione, Bellini e Tiziano Venezia, è possibile attivare un discorso sulla conservazione di uno spirito identitario nei confronti della nazione d'appartenenza che sia valido anche per l'arte contemporanea e per quegli autori che hanno costruito la propria ricerca sull'analisi della realtà geografica, storica, sociale e politica italiana.

Sono non pochi gli artisti che volgono il proprio sguardo verso la realtà d'appartenenza, così come molteplici sono gli spunti bibliografici ed espositivi che testimoniano tale tendenza. Si ricordi, a titolo d'esempio, il recente testo di Bartolomeo Pietromarchi, *Italia in Opera*, pubblicato da Bollati Boringhieri nel 2011 e la mostra *Italics*, a cura di Francesco Bonami, ospitata nel 2008 al Palazzo Grassi di Venezia.

Per spingerci a tracciare alcune considerazioni sul ruolo e sulla funzione che negli ultimi anni l'arte ha assunto in ambito pubblico nella rappresentazione dell'identità italiana, è interessante utilizzare come esempio l'esperienza vissuta nella città siciliana di Gibellina: costruita nel XIV secolo sul bacino del fiume Belice intorno al castello di Manfredi Chiaramonte, la cittadina fu rasa al suolo dal terribile terremoto del 1968. Nell'impossibilità di ricostruire il paese ridotto in macerie, fu realizzata una città *ex novo* a una ventina di chilometri dal centro antico. Grazie alla lungimiranza dell'allora sindaco Ludovico Corrao, uomo politico e intellettuale, la nuova Gibellina divenne un museo con una collezione d'arte contemporanea a cielo aperto, il cui valore e impegno artistico furono utilizzati per donare una nuova identità alla popolazione terremotata. Lo stesso ex

senatore Corrao dichiarò che: «Non c'era niente da conservare, solo i valori nostri della solidarietà, della famiglia, del lavoro, il resto era miseria, isolamento e oppressione»¹.

Il caso di Gibellina è un esempio efficace per evidenziare come la pratica dell'arte contemporanea sia riconosciuta come potente veicolo per un nuovo stimolo identitario collettivo. Il progetto di costruzione della nuova Gibellina nasce di pari passo all'idea di realizzare opere d'arte pubbliche che avessero la precisa funzione non solo di abbellire la città ma anche, e soprattutto, quella di donare alla popolazione nuovi simboli in grado di rappresentare una cultura e un'identità materiale andata perduta. Primo puntello di tale progetto è di certo l'opera di Pietro Consagra intitolata *Ingresso al Belice*: si tratta di una stella d'acciaio collocata all'ingresso del paese e riconosciuta come emblema di questo territorio.

La nuova Gibellina divenne quindi terreno fertile per la realizzazione di opere d'arte pubbliche, create in stretta relazione con l'architettura e con l'idea di vincere l'anonimato del piano regolatore dell'ISES (*Istituto per lo Sviluppo dell'Edilizia Sociale*), realizzate da artisti come Mimmo Paladino, Arnaldo Pomodoro, Giuseppe Uncini, Leonardo Sciascia, Franco Angeli, Ludovico Quaroni, Carla Accardi, Mario Schifano e Andrea Cascella. La città divenne un laboratorio di sperimentazione, nato dalla volontà di un'istituzione pubblica locale di creare dal nulla un'identità collettiva nuova, comunque in linea con il senso storico e culturale passato.

La costruzione della nuova Gibellina non tardò a generare un acceso dibattito occasionato dalle critiche all'arte pubblica progettata per il nuovo sito²; le polemiche ebbero un'eco nazionale e tra coloro a difesa dell'arte contemporanea si schierò Antonio Calabrò, vicedirettore de «Il Sole-24 ore» che dalle pagine del suo quotidiano dedicò un lungo articolo di replica alle parole scritte in precedenza da Stella Gian Antonio sul «Corriere della Sera» in cui Gibellina veniva identificata come «Una terra di baraccati e opere d'avanguardia che si sgretolano»³. Calabrò, viceversa, valutò l'impiego dell'arte contemporanea:

funzionale a trasformare e rinnovare l'immagine-messaggio della città, per ottenere il coinvolgimento non solo dei suoi abitanti, ma anche di chi vive nei paesi vicini, della gente di Palermo, di Trapani, delle

¹ L'estratto della dichiarazione di Ludovico Corrao è in GIAN ANTONIO STELLA, *Gibellina, cimitero creato dagli artisti*, «Corriere della Sera», 12 gennaio 1998, p. 19. L'ex-sindaco Ludovico Corrao è intervenuto anche al convegno *Colloquia sul caso arte contemporanea a Gibellina e sulla tutela e conservazione della arte contemporanea in città* presso il Museo Laboratorio dell'Università La Sapienza di Roma, 27 febbraio 1998, promosso da Simonetta Lux.

² Si ricordi il convegno *Colloquia sul caso arte contemporanea a Gibellina e sulla tutela e conservazione della arte contemporanea in città* presso il Museo Laboratorio dell'Università La Sapienza di Roma, 27 febbraio 1998, promosso da Simonetta Lux.

³ G.A. STELLA, *Gibellina, cimitero creato dagli artisti*, cit., p. 19

migliaia di turisti che nel corso degli anni hanno visto un luogo in cui altrimenti, non fosse stato per Burri e Pomodoro, mai sarebbero andati. E già questo basta a dare senso e valore a tutto⁴.

Indipendentemente dalla qualità di molte opere e degli intenti, il progetto d'integrazione tra arte contemporanea e architettura per la nuova Gibellina è considerata fallimentare e deludente dall'opinione pubblica, dagli storici e dai critici, come sottolinea Adachiara Zevi:

Se l'architetto Pierluigi Nicolin, *deus ex machina* dell'operazione, dichiara: «mentre si moltiplicano gli interventi puntuali con opere di 'qualità', continua a mancare un'idea della città stessa; questo fatto ci ricorda che tanti edifici non possono da soli fare la città» (*Tra le due città*, in *Dopo il terremoto*, a cura di P. Nicolin, «Quaderni di Lotus», 1983, 2, p. 21), l'artista Achille Perilli parla di 'collage di esperienze senza collante' e Buren sostiene che «gli artisti non possono essere usati per fornire un piccolo contributo alla consapevolezza che la condizione urbana è oggi disastrosa e totalmente disumanizzata» (*Can art get down from its pedestal and rise to street level?*, p. 506). Così, artisti e architetti sono finalmente d'accordo, almeno su ciò che non si deve fare. Per il resto, il tentativo di queste pagine di dimostrare alcuni assunti non ha fatto che moltiplicare interrogativi, dubbi, perplessità⁵.

Se quindi gli intenti di costruzione di un sentimento identitario locale ebbero esiti contrastanti per la nuova Gibellina, è sicuramente differente il risultato cercato e ottenuto per Gibellina vecchia, rasa al suolo dal terremoto. In questo caso il ricordo dell'identità cittadina fu affidato all'annullamento e all'appiattimento formale della memoria, attivato attraverso il potenziamento del dolore della tragedia. Stiamo naturalmente parlando del *Grande Cretto* in cemento realizzato da Alberto Burri dal 1985 e interrotto nel 1989. Di fronte all'impossibilità di ricostruire l'abitato sulle rovine, l'artista decise di lasciare sul luogo una testimonianza della tragedia, a perenne ricordo delle vittime e delle grandi sofferenze sopportate.

Andammo a Gibellina con l'architetto Zanmatti, il quale era stato incaricato dal sindaco di occuparsi della cosa. Quando andai a visitare il posto, in Sicilia, il paese nuovo era stato quasi ultimato ed era pieno di opere. Qui non ci faccio niente di sicuro, dissi subito, andiamo a vedere dove sorgeva il vecchio paese. Era quasi a venti chilometri. Ne rimasi veramente colpito. Mi veniva quasi da piangere e subito mi venne l'idea: ecco, io qui sento che potrei fare qualcosa. Io farei così: compattiamo le macerie che tanto sono un

⁴ A. CALABRÒ, *Un futuro per terre antiche*, «Il Sole-24 ore», 18 gennaio 1998, p. 29. Lo stesso autore è intervenuto telefonicamente al convegno citato alla nota 1, confermando l'appoggio a una spesa statale in arte pubblica come mezzo di promozione per una località, che serva da agevolazione e da «stimolo per energie economiche esterne», cioè innanzitutto per l'industria turistica privata.

⁵ ADACHIARA ZEVI, *Arte e spazio pubblico*, approfondimento disponibile all'indirizzo: www.treccani.it/enciclopedia/arte-e-spazio-pubblico_%28XXI_Secolo%29/

problema per tutti, le armiamo per bene, e con il cemento facciamo un immenso cretto bianco, così che resti perenne ricordo di quest'avvenimento»⁶ (Alberto Burri, 1995).

Il *Grande Cretto* di Gibellina si presenta dunque come un'enorme coltre di cemento a forma di quadrilatero irregolare che si dispiega sul fianco scosceso della montagna. L'opera di Land Art è una colossale colata di cemento bianco che addensa i dodici ettari di macerie del centro storico; le rovine furono demolite e raccolte insieme da griglie metalliche e i cumuli così compattati furono utilizzati come casseforme in cui colare il cemento per armarlo. Il tracciato dei blocchi e delle fenditure del cretto ricalca in buona sostanza l'impianto urbanistico della città distrutta, con le sue strade e gli isolati. Ogni fenditura è larga dai due ai tre metri, mentre i blocchi sono alti circa un metro e sessanta. L'efficacia del progetto e l'intensità dell'impatto percettivo sono ancora oggi restituiti dall'opposizione visiva tra l'esterno - l'opera come arte ambientale si può leggere a chilometri di distanza con un effetto quasi pittorico - e l'interno - gli spazi tra i blocchi di cemento sono percorribili e sono ad altezza d'uomo. Il *Grande Cretto* è un vasto e spettrale labirinto, una sorta di luogo mistico che diviene un percorso di smarrimento e di riflessione sulla nozione stessa di perdita.

Preparammo le planimetrie perimetrando la zona dell'intervento con un rettangolo che copriva quasi tutta la superficie dei ruderi eliminando le sfrangiature perimetrali. Solo allora capimmo la grandezza del progetto, l'opera copriva più di dieci ettari di superficie, da stupire i Faraoni ma non Burri che impaziente, su un plastico del terreno, preparato in quattro e quatt'otto, distese nei limiti del rettangolo ipotizzato la sua superficie di malta bianca per ottenere il cretto. Incise la rete viaria principale lasciando che il cretto (cioè le crepe) si formasse spontaneamente. Si prepararono i disegni esecutivi che prevedevano l'abbattimento dei muri ancora in piedi e pericolanti, compattando poi le macerie e rivestendole con rete metallica, secondo le forme del progetto e il tutto ricoperto di cemento bianco⁷.

In questo caso l'intervento artistico è un vero monumento alla morte, accessibile come fosse un cimitero cittadino. In linea con il pensiero di Burri, le fratture nel cemento sono solchi impressi nella memoria storica del paese. I cubi di cemento racchiudono i ruderi di ogni traccia della vita domestica sconvolta dal terremoto, creando un'immagine solenne, adagiata sul pendio. Nel suo minimalismo, il cretto rende omaggio alla città che non c'è più, riattivando la memoria e il ricordo.

L'operazione di Burri, commissionata da una precisa volontà pubblica, fu dunque quella di restituire alla popolazione una reminiscenza che potesse trasformarsi nel tempo in una nuova

⁶ Dichiarazione di Alberto Burri presente in STEFANO ZORZI, *Parola di Burri*, Torino, Allemandi, 1995.

⁷ ALBERTO ZANMATTI, *Il cretto di Gibellina di Alberto Burri*, relazione tenuta al Rotary Club di Città di Castello, 1987.

identità, ricreata dall'esperienza tragica del sisma che seppellì i ricordi materiali dei suoi cittadini. Alberto Burri costruì in questo caso un monumento al senso identitario negato che, apertamente, si fa storia del popolo che l'ha vissuto. Ben chiara era dunque nel pensiero degli amministratori locali la potenza generata dalla committenza di un'opera d'arte tanto imponente nel concetto e nella forma: un intervento sull'elaborazione di un lutto cittadino, sepolto ma, inevitabilmente, sempre pesantemente presente.

Il dibattito critico sull'operazione realizzata a Gibellina è a tutt'oggi ancora aperto e si è riaperto anche in seguito alle iniziative realizzate dalla Fondazione Burri per celebrare, nel 2015, il centenario della nascita dell'artista. L'attenzione sul caso di Gibellina è ancora sentito e avvertito dalla politica come emergenza aperta, ancora capace, a distanza di decenni, di riattivare i sentimenti d'identità territoriale, locale e nazionale, proprio in virtù della valenza che il monumento di Alberto Burri è stato in grado di donare alla cittadinanza.

Il *Grande Cretto* è probabilmente tra le espressioni più fortemente riconosciute di monumento pubblico contemporaneo nato per la celebrazione di un'identità sia locale sia nazionale; l'operazione messa a punto in Sicilia è stata, ed è ancora oggi, principalmente un atto di valenza emozionale, giocato sul valore dell'opera *site-specific* storicamente e criticamente riconosciuta, capace contemporaneamente di arrivare con la propria potenza suggestiva al grande pubblico, e a quelle stesse persone che, con il terremoto, hanno visto strappata la propria identità territoriale.

Gibellina è di certo un caso unico di come una forte coscienza sociale possa, attraverso un atto simbolico, reagire ad una calamità naturale. Alberto Burri ha ricoperto il cumulo di macerie del vecchio insediamento con un grande cretto bianco le cui crepe gigantesche riprendono i percorsi del vecchio tessuto urbano. L'opera, di grande impatto visivo ed emotivo, suscita però qualche perplessità, sul piano etico non meno che su quello estetico. Se l'intento era preservare la memoria, perché seppellire quelle macerie sotto una coltre di cemento? Percorrere poi quei sentieri freddi e deserti ha un che di spettrale, ben lontano dall'animazione del centro antico⁸.

⁸ *Ibidem*.