

El Cretto de Burri como escenario entre danza y memoria

Burri's Cretto as a Performative Landscape of Dance and Memory

Lucrezia Adamo

Universidad de Córdoba

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7842-6226/> z12adadl@uco.es

DOI: 10.18002/da.i24.8659

Recibido: 15/II/2025

Aceptado: 20/V/2025

RESUMEN: Partiendo de la obra de *land art* de Alberto Burri en Gibellina, el artículo explora la intersección entre la danza contemporánea *site-specific* y el valor simbólico del Cretto. Nacido como monumento para fijar en piedra la memoria histórica del terremoto de Belice, el Cretto ha ido más allá de su función original para convertirse en un extraordinario escenario para las artes escénicas. Mediante la práctica de la danza *site-specific*, los artistas han reinterpretado este espacio, transformándolo en un lugar de resiliencia y renacimiento. Esta transformación no sólo ofrece herramientas para procesar el trauma colectivo, sino que también redefine el papel del arte público como actor activo en el diálogo entre la experiencia individual y la memoria compartida. El artículo contribuye a la reflexión académica analizando cómo la interacción entre movimiento, espacio y memoria reconfigura la identidad simbólica del Cretto, proponiéndolo como paradigma de la interacción dinámica entre arte, comunidad y relato histórico.

Palabras claves: Burri, Cretto, danza, *site specific*, memoria.

ABSTRACT: Starting with Alberto Burri's land art work in Gibellina, this article investigates the intersection between site-specific contemporary dance and the symbolic significance of the Cretto. Originally conceived as a memorial to crystallize the historical memory of the Belice earthquake in stone, Burri's work has transcended its initial purpose, evolving into an extraordinary stage for performing arts. Through the practice of site-specific dance, artists have reimagined this space, transforming it into a place of resilience and renewal. This transformation not only offers a tool for processing collective trauma but also redefines the role of public art as an active participant in the dialogue between personal experience and collective memory. The article contributes to the scholarly discussion by examining how the interplay of movement, space, and memory reshapes the symbolic identity of the Cretto, proposing it as a paradigm for the dynamic interaction between art, community, and historical narrative.

Key words: Burri, Cretto, dance, site specific, memory.

INTRODUCCIÓN

El Cretto de Alberto Burri en Gibellina (Sicilia) constituye una de las obras de *land art* más significativas del siglo XX. Nacido como monumento conmemorativo tras el terremoto de 1968, ha trascendido su función original para convertirse en un escenario de

experimentación artística. Diversos estudios han abordado su valor como *teatro total*, es decir, como un lugar donde confluyen las artes visuales, la arquitectura, el paisaje y las artes escénicas. Autoras como Valentina Garavaglia y Camilla Guaita han analizado cómo la obra de Burri se convierte en un dispositivo escénico activo que propicia ex-

periencias artísticas participativas y rituales colectivos¹. No obstante, la dimensión coreográfica ha sido explorada de forma menos sistemática. En este sentido, el presente artículo busca aportar una reflexión específica sobre el diálogo entre danza contemporánea *site-specific*, cuerpo y espacio en el contexto del Cretto. Desde el punto de vista teórico, el análisis se inscribe en el cruce entre geografía del espacio, fenomenología del habitar, arquitectura simbólica y prácticas performativas. La noción de espacio como producción social, formulada por Henri Lefebvre, constituye el eje fundamental para entender cómo el Cretto deja de ser una estructura abstracta para convertirse en un lugar vivido y cargado de sentido². A esta perspectiva se suma la dimensión poética y emocional del espacio desarrollada por Gaston Bachelard, quien subraya cómo el habitar genera imágenes profundas que transforman la materia arquitectónica en espacio íntimo³. Bryan Lawson, desde la arquitectura, sostiene que la percepción espacial está determinada tanto por el diseño físico como por las experiencias subjetivas que en él se producen⁴, lo cual resulta esencial en entornos escénicos no convencionales como el Cretto. Asimismo, Christian Norberg-Schulz introduce la noción de *genius loci*⁵, que permite entender cómo la atmósfera de un lugar configura identidades simbólicas y comunitarias. Finalmente, Michel de Certeau aporta, desde una perspectiva crítica, la idea del espacio como lugar practicado, una categoría clave para comprender cómo la danza transforma

el territorio al ser recorrida por cuerpos que lo habitan de manera performativa⁶.

Un aspecto clave en esta resignificación escénica es la labor del Festival delle Orestadi di Gibellina, activo desde 1981. Este festival no solo ha articulado una programación continua en el antiguo y nuevo tejido urbano de Gibellina, sino que ha favorecido la creación de obras *site-specific* que dialogan directamente con el entorno, potenciando una interacción intensa entre arte, territorio y comunidad. La relación del Cretto con el festival ha permitido que artistas, coreógrafos y performers reactiven el espacio cada año, contribuyendo a su evolución como lugar simbólico.

El presente estudio tiene como objetivo analizar cuatro intervenciones coreográficas realizadas entre 2015 y 2024 (The Dance of the Living Stones, Pina, Paradise Now y La scomparsa), con el fin de comprender de qué modo la danza *site-specific* resignifica el Cretto de Burri como espacio escénico y lugar de memoria compartida. Para ello, se ha adoptado una metodología cualitativa basada en el análisis comparado de las piezas seleccionadas. Las fuentes incluyen: visionado de videodanza y grabaciones escénicas disponibles en plataformas públicas y archivos de los festivales; análisis de documentación complementaria (críticas, entrevistas, programas de mano); y revisión bibliográfica especializada. En los casos en que ha sido posible, se ha contrastado la información con declaraciones de los creadores o instituciones organizadoras. Se ha prestado especial atención a distinguir entre experiencias in vivo y representaciones audiovisuales, dado que el carácter *site-specific* implica condiciones materiales, sensoriales y simbólicas que no pueden replicarse completamente fuera del contexto original. Este enfoque pretende ofrecer una contribución a la reflexión interdisciplinar sobre los vínculos entre arte, espacio y memoria, proponiendo al Cretto de Burri como paradigma de lugar transforma-

1 Véase: Valentina Garavaglia, *L'effimero e l'eterno. L'esperienza teatrale di Gibellina* (Roma: Bulzoni, 2012); Camilla Guaita, *Gibellina: Città Nuova, Città d'Arte. Identità e memoria nei luoghi del terremoto* (Milano: FrancoAngeli, 2008).

2 Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio* (Sesto San Giovanni: Pgreco, 2018).

3 Gaston Bachelard, *Lo spazio poetico* (Bari: Dedalo, 1975, 40).

4 Bryan Lawson, *How Designers Think: The Design Process Demystified* (Oxford: Architectural Press, 2005).

5 Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (New York: Rizzoli, 1980).

6 Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* (Roma: Ed. Lavoro, 2001).



▪ Fig. 1. Foto del autor Pietro Alfano. *The Dance of the Living Stones*, 2015.

dor, donde la danza activa un proceso simbólico de duelo, presencia y reapropiación comunitaria.

EL NUEVO CLASICISMO EN GIBELLINA: EL NACIMIENTO DEL CRETTO

El terremoto de Belice (provincia de Trapani), en Sicilia, en enero de 1968, fue otro acontecimiento que golpeó la isla con toda su furia. Tras la pérdida, la reconstrucción. Sí, pero ¿dónde? La ciudad de Gibellina se convirtió en un símbolo de renacimiento, pero también de experimentación artística donde su director, el alcalde Ludovico Corrao, recurrió a artistas contemporáneos para dar un nuevo rostro a la ciudad. El nuevo plan de reconstrucción supuso la transformación total de toda la zona, con la construcción del nuevo centro a unos 20 km del antiguo emplazamiento. Artistas de renombre internacional contribuyeron al renacimiento de la nueva ciudad de Gibellina. En 1981, Alberto Burri fue invitado por el alcalde a aportar

su contribución; durante su inspección de la ciudad, Burri, casi vencido por un sentimiento de impotencia, se negó a abandonar una de sus obras y se dio la vuelta, buscando el lugar donde se había producido el trauma.

“En efecto, Gibellina nuova era un lugar ajeno a sí mismo, las obras de los artistas apenas convivían con las necesidades de los habitantes, que siempre habían estado ligados a su economía campesina (...) Nada de lo que se había hecho agradó a Burri, que pidió en cambio visitar las ruinas del antiguo pueblo, donde la gente iba los domingos a lamentar lo que habían perdido. Con su simplicidad un poco loca, Burri propuso una idea extraordinaria: cubrir el pueblo perdido con una mortaja de hormigón, de la que saldrían las calles, las plazas, los cruces y todo lo que había sido, para erigir con el dinero disponible un “cretto” de doce hectáreas, un increíble monumento a la memoria”.

7 (...) Fuimos a Gibellina con el arquitecto Zanmatti, que había sido designado por el alcalde para ocuparse de ello. Cuando fui a visitar el lugar, en Sicilia, la nue-



▪ Fig. 2. Foto de escenario. *November Steps*, Ópera de Roma, 1973. Roma, Archivo Histórico.

Considerada una de las mayores obras de *land art* del mundo, es la summa poética del pensamiento de Burri capaz de generar por sí misma una escena total, constituyendo la culminación de la expansión espacial de las intervenciones del artista, transmitiendo, con desarmante esencialidad, todo su universo artístico. Es el último paso del mismo *clímax* emprendido por el artista con el *Teatro Continuo* y los *Grandi Ferri*, que ex-

plora el espacio público y derrumba las separaciones entre pintura, escultura, arquitectura, urbanismo y teatro: la obra de arte en Gibellina se hace total. Con el Cretto de Gibellina, el artista consigue definitivamente que “forma” y “existencia” coincidan y se superpongan para formar una unidad total: por un lado, el impulso dionisiaco de la destrucción y, por otro, el equilibrio apolíneo de la recomposición: el estruendo del terremoto y el silencio se funden para generar un sentimiento trágico capaz de conmover. El Cretto se convierte así en teatro total no sólo por su extensión espacial, sino porque es capaz de suscitar un sentimiento trágico inmediato, en una perspectiva inédita de silencio. Por voluntad del propio Burri, el lugar debía estar desprovisto de tiendas de recuerdos, de puntos de información y, en su concepción de la pureza y la integridad absolutas, se negó incluso a utilizar el Cretto como decorado teatral⁸: quería que apareciera como un

va ciudad estaba casi terminada y llena de obras. Aquí seguro que no hago nada, dije inmediatamente (...) vamos a ver dónde estaba el casco antiguo. Estaba a casi veinte kilómetros. Una carretera sinuosa y quemada por el sol serpentea hacia el interior de Trapani hasta conducirnos, tras kilómetros de desoladora ausencia humana, a un montón de ruinas (...). Me quedé realmente impresionado. Casi me entraron ganas de llorar (...) e inmediatamente me vino la idea: aquí siento que podría hacer algo. Esto es lo que yo haría: compactemos los escombros, que son un problema para todos, armémoslos bien, y con el cemento hagamos un inmenso cretto blanco, para que quede -un recuerdo perenne- de este acontecimiento (traducción personal). Véase Stefano Zorzi, *Parola di Burri. I pensieri di una vita* (Milano: Mondadori Electa, 2016, 62).

8 Durante una entrevista con Stefano Zorzi, el artista declaró que “el teatro me disgusta muy poco. No me



▪ Fig. 3. Foto del escenario, *November Steps*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, The Guggenheim Archives.

bache inesperado en el agreste interior siciliano, donde el silencio sólo se ve interrumpido por el pastoreo de los rebaños, el gorjeo de los pájaros, el viento y las raras manifestaciones humanas espontáneas. Como en una danza, no sólo recoge y congela los caminos urbanos, las casas, los objetos y los recuerdos de la ciudad destruida, englobados por el cemento blanco, sino que repite sin cesar el momento del resquebrajamiento del suelo generado por el terremoto, que se convierte a su vez en la matriz de la obra. Movimiento que intenta fijarse, en su emplazamiento en el punto de equilibrio entre naturaleza y artificio. Burri sustrae así incluso la materia antropológica, reduciendo el teatro a su raíz etimológica griega de visión⁹. Emilio Villa escribió al respecto:

“Escenario de iconomachas invisibles, la escena crea y define para Burri un horizon-

te indefinido, una esfera donde reposa y se extingue la materia antropológica, o existencial, o lingüística; reposa, sin más colgajos ni flecos de fictio psíquica teatral, sin gesticulaciones cortesanas, sin funciones descriptivas o figurales. Habiendo reinventado los límites de los enflures acústicos, habiendo devuelto el cuerpo del silencio a su urna de fondo, es la “escena” misma la que genera un teatro entero, total, donde se ejerce la percepción pura, la incumbencia despiadada inmóvil e inalterada, con sus modulaciones y salientes en los límites de la expansión de la comedia primordial”¹⁰.

La acción-inacción se repite sin cesar. Al fijar el momento, Burri lo eleva a la dignidad apolínea de la forma al permanecer en un tiempo puro, separado una vez más de la historia, en un “tiempo de la escena”¹¹. La restauración de la ciudad destruida pondría de relieve el tiempo ilusorio del pasado,

gusta nada el teatro moderno: es todo una exageración, roza lo ridículo (...). Me gusta más la música que la obra en sí, la interpretación” (en Stefano Zorzi, *Parola di Burri...*, 63). (traducción personal).

⁹ Del latín *theatrum*, y éste del gr. *θεατρον*, der. del tema de *θεάομαι* ‘mirar, ser espectador’.

¹⁰ Emilio Villa, (a cura di) *Alberto Burri Teatri e scenografie* (Pesaro: Teatro Rossini, Rossini Opera Festival, 10 de septiembre-30 de novembre de 1981), Pesaro 1981.

¹¹ Valentina Garavaglia, *L’effimero e l’eterno. L’esperienza teatrale di Gibellina* (Roma: Bulzoni, 2012, 53).



▪ Fig. 4 Foto del autor Gianfranco Spatola. *Pina*, 2019.

la demolición de los escombros el tiempo igualmente ilusorio del presente. Si la obra clásica expresa, al menos en apariencia, el ideal de plenitud y armonía, la obra moderna expresa la incompletud y la angustia existencial subyacentes a la creación artística. El clasicismo de Burri es, en efecto, “un nuevo clasicismo, desligado de la naturaleza y del cosmos y que representa únicamente, pero de manera total, la conciencia”¹². No tiende a la perfección enmascarando la imperfección, sino que es belleza clásica, lograda precisamente gracias a la imperfección. Podría asociarse a lo que Busoni, en el ámbito de la música, denominó “nuevo clasicismo” (que difiere del ideal neoclásico), a saber:

“Continuidad absoluta con la historia, en el compromiso de llevar adelante toda adquisición de la misma revelando su virtualidad y orientándola así, sin cesar, hacia lo nuevo. De este modo, la interpretación de la tradición se convierte en eminentemente

activa, en un llamamiento a una revolución permanente que debe llevarse a cabo en el seno mismo de los medios de expresión”¹³.

Alberto Burri consigue, con el Cretto de Gibellina, injertar eficazmente lo contemporáneo en una tradición atávica a menudo hostil a la experimentación, precisamente porque, como ya había hecho con alquitranes, sacos, maderas, plásticos y hierros, sólo alcanza la gracia a través de los restos:

“Es nuestra antigua y mediterránea necesidad de transformar el llanto en lamento consolador, el luto en espectáculo, la pobreza en gracia; de hacer de la vida, por dura y cruel que sea, un simulacro de alegría y vigor. Burri no se opone a esta herencia, sino que la redime, la purifica de su énfasis, negando sus falsificaciones hedonistas y llevándola, para salvarla, a su punto de crisis extrema, al límite de la desintegración, del

¹² Giuliano Serafini, *Burri. La misura e il fenomeno* (Milano: Charta 1999, 40).

¹³ Fedele D’Amico, *Introduzione a Busoni, Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti* (Milano: il Saggiatore 1977, 13).



▪ Fig. 5. Foto de la autora Stefania Mazzara. *Paradise Now*, 2021.

insulto, de la burla. Y, sin embargo, es de esta belleza dilapidada pero exorcizada de donde resurge violentamente -como ha escrito Arcangeli- “un rostro antiguo, casi ciegamente italiano”¹⁴.

Aunque la obra de Burri nace como homenaje a las víctimas del terremoto, no puede obviarse el carácter vertical de su concepción y realización. El gesto de cubrir la ciudad destruida con una mortaja de hormigón blanca no fue resultado de un proceso participativo, sino una decisión personal del artista, promovida por la voluntad política del entonces alcalde Corrao. En este sentido, el Cretto no solo cristaliza una memoria, sino que también impone una lectura particular del trauma, silenciando otras posibles formas de duelo o reconstrucción simbólica. Este tipo de “monumentalización del dolor” responde a una lógica que, si bien puede entenderse dentro del arte contemporáneo y del *land art*, ha sido cuestionada por teóricas

¹⁴ Lorenza Trucchi, *Nobilis et humilis*, en Piero Palumbo, Burri. Una vita (Milano: Electa 2007, 167-169).

como Miwon Kwon o Claire Bishop, quienes advierten sobre la imposición estética que ciertas obras ejercen sobre territorios y comunidades¹⁵. La obra de Burri, al erigirse sobre las ruinas sin intervención directa de los habitantes, puede considerarse una forma de apropiación del trauma desde el lenguaje del arte, que corre el riesgo de invisibilizar las memorias vivas, múltiples y contradictorias de quienes vivieron el desastre.

TOPOGRAFÍA DEL CRETTO Y SU IMPACTO EN LA ACCIÓN COREOGRÁFICA *SITE-SPECIFIC*

Desde el principio, la experiencia de Gibellina se ha basado en la memoria colectiva e histórica, concebida como experiencias vivas que adoptan la forma de un ritual capaz de transformar la identidad individual en testimonio de la identidad de grupo. Los aconte-

¹⁵ Kwon Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (MIT Press, 2002); Bishop Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Verso, 2012).



▪ Fig. 6. Autores de la foto Michele Milazzo, Marta Vultaggio. *La scomparsa*, 2024.

cimientos del pasado, en el presente, adquieren una dimensión teatralizada: un “pasado escenificado” que se renueva a través de representaciones rituales, donde el decir se une al hacer en el teatro de la vida cotidiana. La memoria, de este modo, se entrelaza profundamente con la comunidad, convirtiéndose en una herramienta para comprender la experiencia social del recuerdo. Gibellina representa así un ejemplo de acción a través del arte, capaz de tender un puente entre el pasado y el presente y, al mismo tiempo, “mantener vivas las fracturas”¹⁶. En 1982, comenzó en las ruinas de la antigua ciudad la primera edición del Festival “Gibella del Martirio” de Emilio Isgrò¹⁷, cuyos protagonistas, locales y desplazados, se mezclaban

¹⁶ Elio Franzini, *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico* (Milano: Il Saggiatore, 2008, 9).

¹⁷ El texto, en versión poética modificada, está publicado en Emilio Isgrò, *Oratorio dei ladri* (Milano: Mondadori, 1996, 17-47), ahora también en Martina Treu, *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro* (Firenze: Le Lettere, 2011, 93-114).

con un público, local y no local, creando un teatro participativo. Junto con el teatro, es la danza la que ha animado el espacio escénico del Cretto. Si la coreografía en sí misma pone en marcha el cambio, la coreografía en un lugar específico también pone en marcha el cambio topológico al alterar la dimensión espacial cotidiana del lugar y proyectarla en la dimensión extra-ordinaria propia de la representación. El lugar específico se transforma así en un espacio ofrecido a la imaginación del artista. El imaginario coreográfico se ve influido por él porque el lugar, con sus características, lo dirige y orienta hacia determinadas soluciones y no hacia otras. Como observa Bachelard, “el espacio llama a la acción y, antes de la acción, trabaja la imaginación”¹⁸. La imaginación poética y la acción de la danza son las fuerzas del campo que actúan y transforman el lugar específico a través de un proceso que Schechner

¹⁸ Gaston Bachelard, *Lo spazio poetico* (Bari: Dedalo, 1975, 40).

denomina “duplicación transformadora”¹⁹ y que, en palabras de Fontanille, se refiere a la “doble identidad del actante”²⁰. Aquí sucede algo muy especial entre la danza, el espacio y el lugar de actuación. En el *site-specific*, la coreografía, creada para “ese” lugar concreto, acaba forjándose de tal manera en él que replicarla en otro lugar, aun siendo posible, la privaría de un rasgo tan distintivo que no es exagerado definir como identitario del género²¹. Las definiciones procedentes de la teoría y la práctica de la danza, pero también, de forma más general, de la teoría y la práctica de la *performance*, coinciden en que *site-specific* es aquello que tiene una relación característica con el lugar en el que tiene lugar el evento escénico, ya sea coreografía, instalación, *happening* u otro. A este respecto, investigaciones recientes, como las de Alessandro Pontremoli²², insisten en el valor del espacio como coautor de la obra: el lugar no solo alberga la danza, sino que condiciona sus posibilidades y se convierte en interlocutor creativo. Esta dimensión relacional convierte la *performance site-specific* en una práctica que no puede desligarse del entorno físico y simbólico en el que se desarrolla. El Cretto, con sus texturas, alturas y grietas, actúa así como partitura silenciosa que desafía e inspira la escritura escénica.

Gracias a esa relación intrínseca de significado que ha vinculado la solución coreográfica a la situación topológica, el sentido “histórico” de ese lugar, su “memoria cultu-

ral”²³ de estructura espacial y su “memoria figurativa”²⁴ llevarán las huellas de haber sido, aunque sea temporalmente, otros. Hablando de imágenes coreográficas, escénicas y visuales, el coreógrafo, al dar forma al lugar específico con su arte durante el proceso coreográfico, lo “graba” con su propia imaginación poética incluso antes de la danza y el movimiento. Llegados a este punto, si los intérpretes consiguen volver a poner en juego la relación “interna” con el público, entonces, en la percepción de la diferente naturaleza que asume el lugar performativo, ya no se tratará simplemente de una “diversidad superficial”, como la del escenario urbano utilizado como telón de fondo, sino que se reconocerá como una diversidad mucho más “profunda”, en la medida en que está producida por un programa artístico preciso²⁵.

El Cretto presenta una estructura laberíntica y fragmentada, con desniveles, surcos y plataformas de hormigón que alteran drásticamente la movilidad convencional. Esta configuración no solo condiciona las decisiones coreográficas, sino que también influye directamente en la relación entre intérpretes, espacio y público. Las rutas de acceso, los escalones abruptos y la organización en “islas” generan recorridos no lineales y obligan a repensar tanto la escena como la percepción.

19 Richard Schechner, *Magnitudini della performance*. Editado por Fabrizio Deriu (Roma: Bulzoni, 1999, 18-19).

20 Jacques Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta* (Milano: Booklet, 2004, 32-33).

21 El tema de la danza como práctica identitaria fue uno de los debatidos en la conferencia “Répenser pratique et théorie” (París: CND, 21-24 de junio de 2007). Retomamos el concepto de caracterización identitaria sugerido por ese contexto para aplicarlo al espacio *site-specific* objeto de nuestra reflexión aquí.

22 Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio* (Roma-Bari: Laterza, 2018, 104).

23 Franciscu Sedda, Pierluigi Cervelli, “Zone, frontiere, confini. La città come spazio culturale”, *E/C-Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici online*, <http://www.ec-aiss.it>, 2006, 5. Sedda también señala que la “memoria del espacio” fue uno de los temas recurrentes en la conferencia de la AISS de 2005 sobre la semiótica de la ciudad.

24 Jacques Fontanille, *Figure del corpo...*, 259.

25 Peter Brook, *Lo spazio vuoto* (Roma: Bulzoni, 1998, 136). Apliquemos lo que observa Brook a nuestro caso. En cuanto a la relación con el público, señala cómo puede situarse en diferentes lugares si se quieren ensayar nuevas posibilidades (“Un proscenio, una arena, una sala con todas las luces encendidas, un cobertizo abarrotado o una sala abarrotada”), haciendo hincapié en cómo estos espacios ya crean “acontecimientos diferentes”. Sin embargo, dice Brook, si los actores no consiguen que el público participe de manera profunda, la diversidad sólo será superficial.

Los intérpretes deben por lo tanto adaptar sus movimientos a una geografía que no es neutra: caminar, saltar, detenerse o desaparecer tras un bloque de cemento forma parte del vocabulario impuesto por el terreno. Este carácter táctil, inestable y exigente convierte el suelo del Cretto en un partícipe activo del discurso coreográfico. Como señala Brian Lawson, el diseño físico del espacio condiciona profundamente el significado producido en él; en este caso, el cuerpo que danza se encuentra en una negociación constante con una memoria que se materializa en forma de grieta y volumen.

La experiencia de danza *site-specific* en el Cretto de Burri representa un complejo diálogo entre cuerpo, espacio y memoria, en el que el movimiento performativo no solo interpreta el lugar, sino que lo transforma en un campo de significados nuevos y estratificados. *The Dance of the Living Stones* (2015) (Fig. 1) surge como un ejemplo emblemático de esta práctica. Concebido para celebrar el centenario del nacimiento de Burri, el proyecto se desarrolla como una obra de arte total que combina música, danza, teatro, escultura y *land art*, encarnando el principio de intersección entre lenguajes artísticos típico de la obra del artista. En la creación de un videoclip, los bailarines, cubiertos de barbotina (arcilla líquida), se funden visualmente con la superficie del Cretto, se mueven en un juego coreográfico que dialoga con el contraste entre la parte más reciente de la obra -todavía blanca y "fresca"- y la parte más antigua, gris y ahora cubierta de vegetación. Los movimientos rotos y contrastados de la coreografía representan simbólicamente las grietas de la memoria y el hormigón, al tiempo que evocan el proceso de fractura y recomposición que caracteriza el trauma colectivo y su superación. La coreografía del dúo MÓSS²⁶ se basa en una estética que hace hincapié en el cuerpo como medio para transmitir una narrativa colectiva. A través de movimientos que alternan dinamismo y

estatismo, los bailarines encarnan la tensión entre pasado y presente. Las grietas del Cretto se convierten en metáforas de las heridas de la memoria, pero también del potencial regenerador del lugar, que acoge nuevas interpretaciones y nuevas vidas a través del gesto danzado. La performance no se limita a una operación artística autorreferencial, sino que implica activamente a la comunidad de Gibellina, que participó en la presentación final de la obra. Este diálogo entre artistas y habitantes hace del Cretto un lugar vivido y participado, capaz de remendar el vínculo entre la memoria histórica del terremoto y la identidad contemporánea de la comunidad. La danza se convierte así en un instrumento de reconexión y resiliencia, que ofrece a los habitantes una nueva perspectiva de su patrimonio cultural. La experiencia de *The Dance of the Living Stones* también abre una reflexión más amplia sobre el papel de las representaciones *site-specific* en lugares cargados de memoria histórica. El Cretto, de mortaja silenciosa, se convierte en escenario donde se entrecruzan emociones, recuerdos y visiones de futuro. La danza, con su capacidad para subvertir las categorías de espacio y tiempo, redefine el lugar, transformándolo en un laboratorio para la creación de nuevas conexiones culturales y simbólicas.

La obra *November Steps* (1973) (Fig. 2), coreografiada por Minsa Goldberg Craig con escenografía y vestuario de Alberto Burri, comparte elementos clave con *The Dance of the Living Stones*. Ambas destacan la poética de la materia, la esencialidad visual y la idea del cuerpo como extensión del arte, eliminando ornamentos para resaltar el movimiento y la forma. En *November Steps*, los bailarines se integran al decorado, mientras que en *The Dance of the Living Stones*, los cuerpos cubiertos de arcilla se fusionan con el concreto del Cretto, reflejando un arte total sin barreras entre cuerpo y espacio. Ambas obras exploran la transformación: en el segundo caso, la del Cretto como símbolo de memoria que renace a través de la performance. Además, comparten una estética basada en la neutralidad, suprimiendo género,

²⁶ El dúo está formado por Loredana Tarnovschi y Gabriele Albanese Gerets.

color y sombras para crear una experiencia visual pura y continua, en la que la luz y el color se funden²⁷ (Fig. 3).

En 2019, los *Orestyadi de Gibellina* rindió homenaje a una de las coreógrafas más famosas de la danza contemporánea: Pina Bausch. Este homenaje, dirigido por Alfio Scuderi²⁸, no se limita a celebrar a la coreógrafa alemana, sino que reinterpreta sus temas clave -lo grotesco, lo poético, lo vitalista y lo doloroso- situándolos en el contexto único del Cretto. El Cretto de Burri, con su monumentalidad y su carga simbólica de memoria y resistencia, se transforma en un “escenario natural” que amplifica el universo dramático de Bausch. La disposición de los bailarines en las “islas” del Cretto no es sólo una elección escenográfica, sino una forma de fragmentar y recomponer la narración, recordando la estructura asociativa y no lineal de la danza-teatro de Bausch. Los cuerpos de los intérpretes²⁹, en constante diálogo con las grietas y volúmenes del hormigón, dan vida a un espacio que, de otro modo, estaría quieto y silencioso, creando un poderoso contraste entre memoria histórica y presencia vital. Uno de los elementos más originales de la representación fue la

inclusión del dialecto siciliano y los gestos típicos mediterráneos, dando un toque de autenticidad y arraigo territorial al homenaje. Más allá del homenaje, *Pina* representa un ejercicio de reescritura espacial a través del lenguaje físico y simbólico característico de la danza-teatro. El Cretto, con sus “islas” y fisuras, se transforma en una extensión dramática de los cuerpos, que no reproducen el estilo de Bausch sino que lo resignifican en diálogo con la geografía emocional del lugar. Este uso de la espacialidad fragmentada como soporte narrativo vincula el universo de Bausch con la memoria del terremoto, activando un nuevo código gestual enraizado en la identidad siciliana (Fig. 4). Estos fragmentos de sicilianidad no sólo hacen la representación accesible y significativa para la comunidad local, sino que también demuestran la capacidad universal del lenguaje de Bausch para adaptarse a nuevos contextos culturales. Es como si la ironía y la poesía de la danza-teatro de Bausch encontraran una nueva voz en los ritmos y gestos de Sicilia. Los cinco fragmentos coreográficos propuestos por los nueve bailarines reflejan diferentes facetas de la poética de Bausch:

Lo grotesco, cargado de ironía y crítica social, se entrelaza con el contraste entre los movimientos de los intérpretes y la austera estática del Cretto; lo poético surge en los momentos de silencio y lirismo, donde la relación entre el cuerpo y el espacio cuenta historias sin necesidad de palabras; el vitalismo celebra la fuerza y la resistencia, tanto de los cuerpos danzantes como del propio Cretto, símbolo de una memoria que resiste al tiempo; lo doloroso, por último, se expresa en la fragilidad y el sufrimiento, temas centrales para Bausch, que encuentran un poderoso reflejo en las grietas del hormigón.

La música en directo de Gianni Gebbia, que colaboró con la propia Bausch en el pasado, añade un nivel adicional de intensidad emocional a la representación³⁰. Los sonidos

²⁷ Como escribió Cesare Brandi en su artículo *Un affresco danzante di Burri*: “la luz se convertía en color y el color se convertía en luz; la ausencia de sombras hacía que la levadura del conjunto apareciera también como fondo”, un concepto transversal que abarca las dos representaciones. Véase Cesare Brandi, *Un affresco danzante di Burri*, Il Corriere della Sera, Milano, 1 de junio de 1973.

²⁸ Coreógrafo y director artístico siciliano, conocido por su enfoque innovador de la danza contemporánea y su intensa actividad investigadora en el campo de la coreografía. Fundador de la compañía “Sindrome da Palcoscenico” (Síndrome Escénico), Scuderi ha desarrollado un lenguaje coreográfico que combina la danza tradicional con la experimentación más moderna. Su obra se distingue por la fusión de elementos teatrales, performativos y visuales, explorando la relación entre cuerpo, espacio y tiempo.

²⁹ Giovanna Velardi y Chicca Riccobono interpretan un dúo, Giuseppe Muscarello, Patrizia Veneziano y Silvia Giuffrè un solo, mientras que Simona Miraglia, Amalia Borsellino, Luigi Geraci Vilotta y Valeria Zampardi interpretan juntos una coreografía.

³⁰ Músico y compositor italiano, conocido por su trabajo en los campos de la música improvisada,

interpretados en directo crean un vínculo inmediato y vibrante entre los bailarines, el público y el espacio, amplificando la sensación de inmersión y diálogo entre arte y entorno. La obra escenifica un profundo diálogo entre la inmovilidad física del Cretto y el dinamismo de los cuerpos danzantes. Este contraste representa simbólicamente la relación entre la memoria histórica -fijada en la piedra- y el presente, que encuentra nuevas formas de expresión a través del movimiento. Al igual que los bailarines animan las islas del Cretto, la obra de Burri se transforma de memorial en espacio vivo, capaz de acoger nuevas historias y nuevas emociones. A través del universo dramático de Bausch, reinterpretado por los creadores del homenaje, y la monumentalidad del Cretto, este espectáculo demuestra cómo el arte puede ser un medio para redescubrir y renovar los vínculos entre identidad cultural, memoria colectiva y creación artística.

*Paradise Now*³¹, la última creación del coreógrafo Virgilio Sieni³², una obra que reinterpreta el Paraíso de Dante a la luz de los temas de la memoria, la comunidad y la natu-

la vanguardia y los sonidos experimentales. Nacido en Palermo, se formó inicialmente como clarinetista, pero a lo largo de su carrera ha ampliado su campo de investigación, explorando distintas tradiciones musicales e incorporando técnicas innovadoras a su trabajo. Su música abarca desde la música contemporánea hasta la improvisación libre, con un fuerte compromiso con la interacción entre sonido y movimiento.

31 "Paradise Now fue concebido expresamente para el Cretto de Burri, y forma parte de un proyecto más amplio de Virgilio Sieni sobre la poética del gesto y el espacio público. Aunque existen adaptaciones de la obra en otros lugares, esta versión se diseñó específicamente para dialogar con la topografía accidentada del Cretto, aprovechando sus desniveles, sus trazados y su condición memorial. Por tanto, puede considerarse una coreografía site-specific, si bien con elementos reproducibles en otros contextos

32 Bailarín y coreógrafo italiano, trabaja a escala internacional para grandes instituciones teatrales y musicales, fundaciones artísticas y museos. Su investigación se basa en la idea del cuerpo como lugar de acogida de la diversidad y como espacio para desarrollar la complejidad arqueológica del gesto.

raleza, se estrenará en 2021. Concebida para un quinteto de bailarines y una comunidad de ciudadanos, la coreografía readaptada para este lugar encuentra en el Cretto de Burri el marco ideal para explorar la relación entre el gesto poético y el espacio aurático³³. La reinterpretación del Paraíso de Dante se desarrolla como un viaje espiritual en el que el movimiento hacia el otro, visto por Dante como el gesto esencial de la supervivencia, se traduce aquí en la práctica del amor y la amistad. En el Cretto de Gibellina, este viaje implica un abandono de las posturas habituales para vislumbrar nuevos silencios y redescubrir una polis recompuesta a través de la escucha, la proximidad y los gestos meditados. El Cretto, lugar de memoria y encuentro, cobra vida con un diálogo entre pasado y presente, naturaleza y cultura, memoria y futuro. Los movimientos de los bailarines, contruidos como *endecasílabos gestuales*, se desarrollan en un ritmo poético que recuerda la estructura armoniosa y musical de los tercetos de Dante. Cada gesto se convierte en una sílaba de un continuo poético que resuena en el espacio como una rima visual. Este manipular, acariciar y presionar lo invisible en torno a los cuerpos transforma el vacío en expectativa y la memoria en acción, confiando a los gestos una cualidad geométrica, matemática y cósmica. La danza no sólo dialoga con la monumentalidad del Cretto, sino que la reanima, transformándola del sudario de la vieja Gibellina en terreno fértil para un renacimiento imaginario (Fig. 5). La implicación de la comunidad se convierte en un elemento central de esta representación: los ciudadanos, alternándose con los bailarines, no se limitan a observar, sino que participan activamente en el diálogo de gestos. Se crea así una nueva forma de proximidad que no toca la piel, sino que explora el espacio aurático de los cuerpos, evocando una cone-

33 *Paradise Now* ya se había presentado en el Centro Pecci de Prato siempre en 2021 y contemporaneamente en las ciudades de Udine y Mantova. En esta versión para el Cretto de Gibellina ha juntado las tres experiencias unidas al tema de la distancia.

xión empática y respetuosa. Su contribución convierte la representación en una reflexión democrática sobre el compartir y las formas del gesto poético, tejiendo vidas individuales en una red colectiva que celebra el poder del arte como lenguaje universal. El suelo del Cretto, trazado por los escalones, toma la forma de un jardín imaginario: cada movimiento es una plantación simbólica, un acto de cuidado hacia el pasado y el futuro. Como Dante al concluir su viaje por el Paraíso en un espacio atemporal, *Paradise Now* nos invita a reflexionar sobre un estado de felicidad compartida, alcanzado mediante la práctica de la escucha y el encuentro. La monumentalidad del Cretto se transforma, acogiendo no sólo el recuerdo de lo que ha sido, sino también el aliento del presente y la promesa del futuro. Además, *Paradise Now* despliega una poética gestual que traduce en movimiento la musicalidad y armonía estructural del Paraíso dantesco. Cada secuencia coreográfica está construida como un “endecasílabo físico”, en el que el ritmo y la pausa se alternan para generar un discurso corporal que encarna el tránsito hacia lo invisible. La participación de la comunidad no solo activa el espacio, sino que subraya el carácter coral del mensaje: el paraíso no es un lugar lejano, sino una posibilidad presente, construida desde el gesto compartido. En este sentido, la coreografía no solo transforma el Cretto, sino que también ofrece una relectura del mismo como jardín simbólico de lo posible, donde el recuerdo y la esperanza se entrelazan.

En 2024, Davide Enia³⁴ debuta con *La scomparsa*, una performance site-specific

³⁴ Davide Enia es un actor, director y escritor italiano conocido por su profundo y atractivo enfoque de la narración. Su investigación artística se centra a menudo en la memoria colectiva, las historias de resiliencia y el diálogo entre pasado y presente. Enia ha combinado su pasión por el teatro con la escritura, con obras que exploran las heridas de la historia y la sociedad. Entre sus obras más significativas figuran *Appunti per un naufragio*, que aborda el tema de la inmigración, y *La scomparsa*, un espectáculo que fusiona teatro, danza y música para reflexionar sobre las tragedias del pasado y el presente. Su obra destaca por su capacidad

concebida para el Cretto de Burri (Fig. 6). El propio título encierra el tema central: partir de la desaparición de Gibellina para reflexionar sobre las ciudades que desaparecen hoy bajo las bombas.

“¿Qué supone la desaparición de todo un país con la suma de sus habitantes, sus recuerdos, sus sueños?”³⁵, se pregunta Enia, que entrelaza la tragedia del terremoto con la de Gaza, una ciudad que se desintegra bajo el peso de la guerra. La historia se desarrolla a través de un complejo tejido de lenguajes: la narración oral de Enia, la música de Serena Ganci y la conmovedora danza del coreógrafo francés Olivier Dubois³⁶. Este diálogo multidisciplinar hace visible lo invisible, transformando el Cretto en un teatro de la memoria donde pasado y presente se encuentran. Las tres figuras que avanzan lentamente desde lo alto del Cretto encarnan la idea misma de la memoria que emerge del silencio y la distancia. A medida que llegan, la narración de Enia se entrelaza con voces susurradas de fondo, un mosaico de palabras, nombres y fechas pronunciadas en varios idiomas. Este coro de voces amplifica el sentido de universalidad de la representación, recordándonos que la desaparición de

para mezclar las dimensiones personal y colectiva, dando voz a historias que trascienden lo individual para hablar a toda una comunidad.

³⁵ La cita procede de la página de la Fondazione Orestiad di Gibellina. <https://www.fondazioneorestiad-di.it/eventi/la-scomparsa/>

³⁶ Olivier Dubois es un coreógrafo y bailarín francés conocido por su estilo audaz y físicamente exigente, que mezcla danza contemporánea y teatro. Su carrera se caracteriza por un gran interés por la intensidad emocional y la extrema fisicidad del cuerpo, explorando a menudo la frontera entre la belleza y el dolor. Dubois es famoso por su investigación de la relación entre el cuerpo y el espacio, creando coreografías que transmiten una fuerte sensación de desorden y tensión. Entre sus creaciones más conocidas se encuentran *Révolution*, un espectáculo que escenifica la desintegración del individuo, y *Tragédie*, en la que los bailarines se enfrentan al concepto de la muerte y la derrota. Su obra es notoriamente intensa, con un fuerte impacto visual y una constante investigación de la expresión corporal como medio de comunicación y reflexión social.

un lugar nunca es sólo local, sino global. La danza de Dubois añade un nivel visceral a la narración. Con movimientos entrecortados, agarres por encima de la cabeza y tumbadas en el suelo, las bailarinas parecen traducir en gestos el dolor y la desolación que evocan las palabras. Sus cuerpos se convierten en instrumentos para percibir la ausencia y constatar la desaparición. Su fisicidad, a veces rabiosa y desesperada, contrasta con la naturaleza estática de otras figuras, inmóviles y mudas, creando un contraste que amplifica la sensación de pérdida. El final es especialmente poderoso: un bucle musical acompaña a los cinco intérpretes mientras se mueven en direcciones opuestas, fragmentados y dispersos, antes de componerse en filas diagonales y frontales, para desaparecer uno a uno. Este gesto final, casi una disolución en el vacío, representa la frágil fugacidad de la memoria humana, pero también una advertencia: recordar es un acto colectivo, necesario para dar sentido a lo que queda. En esta representación, el Cretto no es sólo un decorado, sino un protagonista silencioso: sus fisuras, símbolo de la memoria y la ausencia, acogen las historias de Gibellina y Gaza, haciéndolas resonar en el presente. La representación no se limita a relatar la pérdida, sino que nos invita a reflexionar sobre el papel de la comunidad, el arte y la memoria como herramientas para resistir al olvido. La inclusión de narración oral, danza y música en vivo genera una estructura escénica tridimensional en la que el público no solo observa, sino que participa emocionalmente en la reactivación de una memoria compartida. La coreografía de Dubois, al articular una fisicidad desgarradora con el paisaje roto del Cretto, intensifica el sentido de duelo y denuncia. Así, la obra no solo reflexiona sobre la desaparición como pérdida física, sino como fractura histórica, ética y política. La activación del lugar mediante esta obra lo convierte en una caja de resonancia para memorias múltiples y presentes heridos. La condición física del Cretto, con sus desniveles, grietas y recorridos angulosos, determina no solo la puesta en escena sino también la experiencia del público. La recepción no se produce des-

de una perspectiva frontal ni fija, sino desde múltiples puntos de vista: a pie de obra, en altura, desde las "islas" de cemento o desde la periferia. Este carácter fragmentado obliga al espectador a asumir un rol activo, moviéndose, eligiendo su ángulo y su relación con los intérpretes. En este sentido, el Cretto se convierte no solo en escenografía, sino en co-autor de la experiencia artística. La danza *site-specific* aquí no solo habita el lugar, sino que lo revela, lo activa y lo transforma, también a través de la mirada de quienes lo observan. La participación del público no se limita a una recepción pasiva del espectáculo, sino que implica un verdadero acto de co-creación. En performances como *The Dance of the Living Stones* o *Paradise Now*, los habitantes de Gibellina no sólo fueron espectadores, sino que participaron activamente en el desarrollo de la representación, tejiendo una red de significados compartidos entre arte, territorio y comunidad. Esta interacción directa refuerza la dimensión performativa de la memoria, donde el lugar ya no es sólo el "decorado" del recuerdo, sino el espacio donde se actualiza y se reactiva colectivamente.

CONCLUSIONES: LA DANZA COMO RESPUESTA AL TRAUMA

Gibellina no es la típica ciudad siciliana. Abordar Gibellina significa considerar el sentido del tiempo, la memoria y su acción tanto sobre el presente como sobre el futuro, y relacionarlo con la reacción del hombre ante el tema de las ruinas³⁷. A diferencia de obras como *Spiral Jetty* de Robert Smithson o *The Lightning Field* de Walter De Maria, que dialogan con el paisaje natural en clave geológica o astronómica, el Cretto se impone sobre un espacio urbano arrasado, fijando la huella de la catástrofe. Esta transformación del territorio produce un nuevo *ethos*, un paisaje simbólico que

37 Valentina Garavaglia, *Il video-testamento: come promuovere arte, teatro e territorio. Il caso di Gibellina*, Il capitale culturale, Supplementi O4 (2016), 153-162 ISSN 2039-2362 (online).

remite siempre a otra cosa y que funciona como un museo al aire libre, en el sentido descrito por Malraux: un espacio donde las metamorfosis simbólicas se reactivan y donde la memoria adquiere nuevas posibilidades de significación. El Cretto, entendido como escenografía, constituye asimismo una dramaturgia que reconfigura la percepción del lugar. No se trata tanto de integrar el entorno como de preservar su ausencia. Su condición de monumento-ruina convierte el lugar en un espacio activo de memoria, capaz de articular una relación crítica entre historia, percepción y práctica artística. En este contexto, la danza *site-specific* se revela como una herramienta privilegiada para reactivar el potencial simbólico del Cretto, reescribiendo sus capas de significado a través del gesto corporal y la participación comunitaria. Las performances analizadas -*The Dance of the Living Stones*, *Pina*, *Paradise Now* y *La scomparsa*- revelan que el Cretto no funciona solo como escenario, sino como coautor. Su topografía fragmentada impone un vocabulario físico específico: desniveles, discontinuidades y recorridos obligan al intérprete a reinventar su relación con el suelo, generando una tensión constante entre movimiento y detención, exposición y ocultamiento. Este condicionamiento espacial convierte cada intervención en un acontecimiento irrepetible, profundamente ligado a la identidad material del lugar. La dimensión comunitaria constituye otro eje fundamental. En varias de las performances, los habitantes de Gibellina participan como intérpretes o colaboradores, lo que transforma el acto artístico en un proceso de relectura colectiva del trauma. Esta participación refuerza la dimensión fenomenológica del espacio: el público no recibe pasivamente el lugar, sino que lo experimenta desde la proximidad, la escucha y la movilidad. Como señalan Lefebvre y De Certeau³⁸, el espacio se convierte en lugar solo cuando es practicado, y en el Cretto esta práctica se renueva con cada

performance. La danza, entendida como experiencia encarnada, intensifica la relación entre cuerpo, memoria y paisaje. En términos bachelardianos, las grietas del Cretto actúan como cavidades poéticas donde la ausencia se vuelve presencia. Merleau-Ponty permite comprender esta dinámica como un acto perceptivo en el que la memoria no es solo representación, sino gesto corporal que reconstruye el sentido del lugar³⁹. Así, las obras presentadas no solo evocan el pasado, sino que lo reactivan, convirtiendo la ruina en matriz generadora de futuros posibles. En su conjunto, estas prácticas revelan cómo la danza contemporánea, al habitar un territorio herido, puede funcionar como dispositivo de elaboración simbólica del trauma. El Cretto, concebido inicialmente como mortaja monumental, se convierte en un laboratorio de recomposición cultural donde el arte no solo recuerda, sino que propone nuevas formas de relación entre comunidad, paisaje y memoria. Así, Gibellina ofrece un paradigma fecundo para pensar cómo los lenguajes performativos pueden activar procesos de resiliencia colectiva y transformar un espacio de duelo en un escenario de renovación.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Brandi, Cesare. *Un affresco danzante di Burri*. Il Corriere della sera, Milano, 1 giugno 1973.
- Bachelard, Gaston. *Lo spazio poetico*. Bari: Dedalo, 1975.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.
- Brook, Peter. *Lo spazio vuoto*. Roma: Bulzoni, 1998.
- De Certeau, Michel. *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Ed. Lavoro, 2001.
- D'Amico, Fedele. *Introduzione a Busoni, Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, Milano: il Saggiatore, 1977.

³⁸ Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio* (Sesto San Giovanni: Pgreco, 2018); Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano* (Roma: Ed. Lavoro, 2001).

³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (Milano: Il Saggiatore, 1966).

- Fontanille, Jacques. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*. Roma: Booklet, 2004.
- Franzini, Elio. *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*. Milano: il Saggiatore, 2008.
- Garavaglia, Valentina. *L'effimero e l'eterno. L'esperienza teatrale di Gibellina*. Roma: Bulzoni, 2012.
- Garavaglia, Valentina. *Il video-testamento: come promuovere arte, teatro e territorio. Il caso di Gibellina*, in *Il Capitale culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage Supplementi 4*, 2016.
- Guaita, Camilla. *Gibellina: Città Nuova, Città d'Arte. Identità e memoria nei luoghi del terremoto*. Milano: FrancoAngeli, 2008.
- Isgro', Emilio. *Oratorio dei ladri*. Milano: Mondadori, 1996.
- Lawson, Brian. *How Designers Think: The Design Process Demystified*. Oxford: Architectural Press, 2005.
- Lefebvre, Henri. *La produzione dello spazio*. Sesto San Giovanni: Pgreco, 2018.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia della percezione*. Milano: Il Saggiatore, 1966.
- Miwon, Kwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. MIT Press, 2002.
- Norberg-Schulz, Christian. *Genius loci. Paesaggio Ambiente Architettura*. Milano: Electa, 1992.
- Pontremoli, Alessandro. *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*. Roma-Bari: Laterza, 2018.
- Treu, Martina. *L'Orestea di Gibellina e gli altri testi per il teatro*. Firenze: Le Lettere, 2011.
- Schechner, Richard, a cura di Fabrizio Deriu. *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni, 1999.
- Sedda, Franciscu. Cervelli, Pierluigi. *Zone, frontiere, confini. La città come spazio culturale*. E/C-Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici online, <http://www.ec-aiss.it>, 2006.
- Serafini, Giuliano. Burri. *La misura e il fenomeno*. Milano: Charta, 1999.
- Trucchi, Lorenza. *Nobilis et humilis*, in Piero Palumbo, Burri. *Una vita*. Milano: Electa, 2007.
- Villa, Emilio (a cura di). *Alberto Burri Teatri e scenografie*. (Pesaro: Teatro Rossini, Rossini Opera Festival, 10 de septiembre-30 de noviembre de 1981), Pesaro, 1981.
- Zorzi, Stefano. *Parola di Burri. I pensieri di una vita*. Mondadori: Electa, 2016.