

## VUOTI ARTISTICI: AZIONE E REAZIONE NELLA PROGETTAZIONE URBANA EMPTY ART: ACTION AND REACTION IN URBAN DESIGN

Giovanni Matteo Cudin\* Francesco Tosetto\*\*

**ABSTRACT** - L'aumento dei vuoti urbani, dettato dal mutamento dei processi produttivi, fa sì che la riprogettazione di spazi abbandonati non unitari diventi un tema fondamentale nella pianificazione contemporanea. Il rapporto tra città e arte diviene componente stessa della progettazione di un luogo in continuo mutamento, frutto della sinergia tra l'incessante processo creativo dell'arte contemporanea e la produzione di massa.

The increase in urban voids, dictated by the change in production processes, causes the redesign of abandoned non-unit spaces to become a key theme in contemporary planning. The relationship between city and art becomes a component of the design of a constantly changing place, the result of the synergy between the incessant creative process of contemporary art and mass production.

**KEYWORDS:** Arte, storia, vuoto urbano.  
Art, history, emptiness.

L'aumento dei vuoti urbani, dettato dal mutamento dei processi produttivi, fa sì che la riprogettazione di spazi abbandonati non unitari diventi un tema fondamentale nella pianificazione contemporanea. Il rapporto tra città e arte si sta affermando in maniera sempre maggiore come componente stessa della progettazione architettonica nello spazio urbano, divenuto un luogo in continuo mutamento. Il frutto della sinergia tra l'incessante processo creativo dell'arte contemporanea e la produzione di massa verrà successivamente analizzato come strumento di riqualifica del tessuto urbano; un processo più precisamente identificato nella capacità di alcune azioni *performative* di innescare reazioni virtuose. Il decentramento dei luoghi di lavoro, accompagnato all'accorpamento dei grandi centri di vendita al minuto dei prodotti, ha portato ad uno svuotamento funzionale dei centri urbani, generando così la nascita di un serie di spazi vuoti, di dimensione moderata e distribuiti in maniera più o meno casuale nelle città. Questi vuoti non sono assimilabili solo come assenze fisiche, ma anche e soprattutto come momenti di *vuoto concettuale, cadute semantiche* nella continuità spaziale dei centri storici. Esattamente in questi luoghi, come vedremo successivamente, si vanno a collocare tre grandi esempi di interpretazione del *vuoto semantico* urbano: tre operazioni intellettuali che hanno reagito e hanno collaborato alla struttura, al *sistema significante*, della città in maniera redditizia, riuscendo a generare processi esperienziali, virtuosi ed esemplari.

Nel testo verranno analizzati tre casi provenienti da differenti decenni del '900, nei quali l'arte si rapporta direttamente al sistema urbano; l'operazione artistica in questi esempi è identificabile come strumento di dialogo tra un'entità intellettuale e un'evidente problematica della città. I tre casi in analisi sono stati volutamente scelti a tre diverse scale, in tre differenti regioni e in risposta a tre differenti eventi; questo volutamente per dimostrare come l'arte e la città non abbiano un solo linguaggio per il dialogo, ma che l'arte sia il mezzo attraverso il quale scatenare reazione nella popolazione. Le esperienze successivamente analizzate mostrano come a problematiche estremamente variegata l'intervento *performatico-artistico* abbia risposto positivamente, e come l'esperienza maturata attraverso questi interventi abbia mutato la coscienza collettiva e la percezione su di

un singolo luogo, frutto dello svuotamento semantico precedentemente esplicitato. Questa multiformità di interventi permette di capire come l'esperienza *performativa-artistica* sia applicabile come metodologia di approccio alle problematiche urbane contemporanee, e come indipendentemente dall'impiego economico che sta alle spalle, se ben calibrato sul luogo (*site specific*) o sull'idea i risultati possano essere estremamente felici ed incisivi.

L'arte vede quindi, nel frammentato e multiforme vuoto urbano, uno scenario dove inserire ed ambientare le proprie opere, incernierando il proprio fare sullo scollamento semantico che è avvenuto in questi luoghi. Gli interventi che ne derivano partecipano emotivamente alle richieste, ai desideri ed alle problematiche della *civitas*, inizialmente entrano in contrasto e successivamente convivono in un nuovo significato con la città. In questo paradigma si vanno ad instaurare nuove istanze e modalità di dialogo tra gli attori in scena: il pubblico, la committenza privata, l'amministrazione pubblica e gli artisti. I risultati di queste operazioni configurano occasioni di dialogo tra artisti ed enti pubblici, in cui si innescano processi virtuosi grazie ad azioni coordinate che si concretizzano nelle *performance* urbane, esattamente come accade nella "città dell'accadimento" nel presente nei testi di Jacques Lacan.

*Il Grande Cretto a Gibellina e il Problema della Scala* - Costruito dopo la catastrofe del Belice il *Grande Cretto* di Alberto Burri può essere considerata una tra le opere d'arte ambientale più prepotentemente emotive mai realizzate (Figg. 1, 2). L'opera consiste in uno stiracchiamento scalare dei classici "cretti" burriani in cui l'artista decide di ricoprire la collina che ospitava la cittadina scomparsa di uno strato di calcestruzzo che mima le tavole di terra elaborate fino a quel giorno; mostra come si possa congelare il momento in cui la terra ha tremato e si è aperta. L'operazione compiuta da Burri mette in gioco non solo il rapporto tra arte e città, ma anche tra la scala urbana e la dimensione dell'opera d'arte; tecnicamente costituisce uno dei primi esempi di *land art* a scala territoriale. Chi ha percorso le larghe spaccature della colata di cemento, che si estende per oltre ottantamila metri quadrati dove un tempo si trovava la cittadina trapanese di Gibellina, estinta nel 1968 dal terremoto, non può non riconoscere la potenza evocativa di questa memoria pietrificata. Il *cretto*

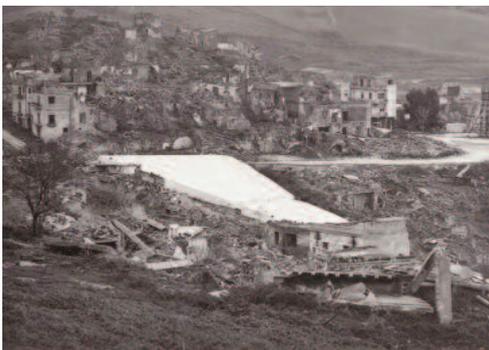


Fig. 1 - Alberto Burri, *Il Grande Cretto di Gibellina* (anni 1984-1989).

tecnicamente conserva le macerie della città in una formalina di calcestruzzo armato, sospende il tempo e genera un'opera d'arte a 360 gradi; così facendo costituisce e non solo un caso esemplare di trasformazione artistica a grande scala, ma si spicca anche come intervento di eccezionale economia intellettuale, considerando che il costo effettivo della ricostruzione della città sarebbe stato sicuramente insostenibile.

Burri rende il suo *cretto* un'opera d'arte a scala territoriale, dove evoca una sorta di paesaggio lunare inaridito simile alla *Death Valley*, immortalata proprio da Michelangelo Antonioni in *Zabriskie Point*; immagine che germina nell'artista l'idea di riprodurre pittoricamente le spaccature del terreno, fino a trasporre letteralmente la topografia naturalmente cretosa del deserto americano, sulla degradata valle siciliana. In questo gesto artistico si racchiude la volontà di ritrovare quella componente che lega fortemente l'arte, il progetto urbano e la cittadinanza alla memoria. L'artista umbro nel suo *Grande Cretto* accompagna il fruitore in un percorso esperienziale, che può prendere forma nel passaggio attraverso le mura del *cretto*, le quali rimandano la memoria del fruitore direttamente allo stato emozionale che si provava negli stretti vicoli della perduta Gibellina. La collina si estrude negli isolati di calcestruzzo che Burri congela a memoria di ciò che fu; la grande operazione concettuale compiuta in quest'opera è quella di superare il significato etimologico del monumento (*moneo-memento*) tradizionale, spostandolo verso un contenuto esperienziale diretto.

Il monumento "classico" si staglia solo nella città, simbolo o rimembranza di un evento o di una illustre figura storica che fu, è autoreferenziale nella sua solitudine semantica; si colloca nel sistema urbano in maniera austera, non ne partecipa alla vita, ma simboleggia il passato e attrae su di sé le attenzioni del presente. Il monumento tradizionale richiede inoltre una conoscenza pregressa per colpire chi lo guarda, l'affondo sulla memoria che riesce a esercitare si basa sulla ovvietà della conoscenza dell'evento e delle figure che esso rappresenta. La componente artistica richiesta all'autore si limita all'espletazione estetica di determinate richieste rappresentative, ad esempio nelle statue equestri (monumento per antonomasia) l'artista doveva esprimere al meglio la fierezza e la forza del condottiero. Il *Grande Cretto* invece, per sua conformazione, permette anche a chi non conosce l'evento storico di rivivere allo stesso tempo la gioia della città e il dramma della sua cancellazione: questa lapide commemorativa a scala territoriale si mostra nella sua crudezza e non richiede azione o conoscenza altra che il suo essere percorsa per comunicare cosa sta a simboleggiare.

Il gesto diventa un simbolo riconoscibile, esperibile e condivisibile da tutti, il monumento si trasforma in un segno progettato e inamovibile di un passato, un presente e un futuro da tutti condiviso e sofferto. La componente partecipativa si racchiude quindi nella struttura dell'opera, che seppur realizzata dal singolo denuncia una condizione collettiva, porta alla riflessione che la negazione di un sistema urbano può rinascere da un forte segno territoriale. Il *cretto* è esempio di un'opera condivisa e condivisibile che trasforma il legame con la storia, in un segno nuovo, oltre che uno spazio mnemonico che le generazioni future possano esperire, ricordare, rivivere, per non

dimenticare ciò che stato fatto dal terremoto e che si è generato dalle sue macerie. Ciò che ancora colpisce, persino nella profonda durezza del *Grande Cretto* di Gibellina, è tuttavia la possibilità di percepire, nell'irruenza della materia, il delicato rispetto con cui si concretizza il gesto di Burri: la collina si presenta come una sublime "città dei morti" borghesiana, un labirinto attraverso il quale si conserva la memoria e si plasma la consapevolezza del futuro.

*Il Laboratorio di quartiere di Otranto di Renzo Piano, la prototipazione della partecipazione* - Il secondo esempio presentato mostra un tentativo di recuperare i centri storici, concretizzato attraverso la prototipazione delle strutture flessibili che mettono in connessione la popolazione e la città tramite l'arte (Figg. 3, 4). *Il Laboratorio di quartiere*, presentato nel 1980 da Renzo Piano ad Otranto, sviluppa una metodologia e una struttura di approccio alla città nella quale una serie di azioni, decise a priori, permetta di individuare le zone di *sofferenza semantica* urbana e coinvolgano la popolazione nel loro recupero. Il ragionamento che compie l'architetto genovese nasce in seno ad una problematica di aggiornamento culturale dei centri urbani; lo scarso ricambio generazionale e l'attrazione della popolazione verso i grandi centri produttivi metropolitani ha comportato uno stato di *degrado strutturale* degli antichi borghi, soprattutto nel sud Italia. Parecchi artisti e architetti di quegli anni si sono rapportati con questa tematica, ma l'esperienza sviluppata da Piano risulta maggiormente rilevante nella tematica analizzata, rispetto alla altre speculazioni intellettuali, per il longimirante strascico che ha lasciato.

Il progetto consisteva nel costruire un *laboratorio*, una struttura *interattiva* mobile: un grande cubo, che si apre sotto una tenda; questo dispositivo trasportato su di un camion di piccole dimensioni (come quelli da cantiere) permetteva di allestire le piazze della città vecchia con estrema semplicità. Una volta allestito il dispositivo consentiva al personale di interagire direttamente con la popolazione, utilizzando come mezzo di comunicazione principale l'arte e la produzione artistica "povera". Questo tipo di operazione si solidifica sul concetto del *kunstwollen* rieggiano e quindi sulla democraticità del saper fare popolare come forma d'arte, permettendo così di colpire il *corpus* culturale più profondo di una popolazione con un grado di conoscenza artistica mediamente basso. L'operazione di *partecipazione artistica* compiuta da Piano è fondamentalmente di stampo didattico; quello che appare estremamente rilevante è che



Fig. 2 - Alberto Burri (Gibellina, 1989).

questo tipo di operazione può essere considerata progenitrice di tutte quelle attività di partecipazione contemporanea. Perfettamente in linea con le speculazioni sociali effettuate negli anni 70/80 in Italia, individua nell'esperienza artistica diretta il mezzo per riqualificare lo spazio, non è l'opera d'arte stessa ad essere elemento a reazione, ma è ciò che rimane dopo il suo passaggio a far reagire la popolazione. La modifica spaziale che questo dispositivo lascia come traccia è quasi nulla perché il suo intento è innescare meccanismi di modifica dello spazio al lungo termine, che nascono tramite una fugace esperienza artistica che però cambia la consapevolezza di chi l'ha compiuta. Generare un nuovo saper fare a "regola d'arte" facendo presa sulla preconsapevolezza artistica di coloro che abitano la città è lo scopo principale dei *Laboratori urbani*.

Dei tre esempi presentati questo è sicuramente quello che richiede in maniera più esplicita la partecipazione della popolazione al processo artistico di riqualifica del tessuto urbano. L'arte è quindi, secondo Piano, strumento di "rinascita" ma anche componente intrinseca nella coscienza sociale; il dispositivo diventa quindi solo come un *Vaso di Pandora* che una volta aperto modificherà lo spazio in maniera indelebile da quel momento in poi. I laboratori presentano una nuova figura di progettista, l'architetto-artigiano, una figura che intraprende con lo spazio un rapporto diretto e intimo, la popolazione e la città si riscoprono tramite l'esperienza artistica; il laboratorio urbano è all'aperto e accessibile a tutta la popolazione; ciò analogamente alla bottega dell'artigiano che si apre sulla strada e tutti possono assistere all'attività lavorativa che si svolge nei pressi della porta, sulla strada o nella piazza. Questo rapporto fa leva sulla memoria collettiva dove l'immagine di lavoro artigianale è legato ad un'attività che veniva svolta con passione ed era motivo di orgoglio. I laboratori richiamano così un processo in cui il maestro insegnava e riceveva come compenso l'aiuto dall'allievo; si tratta di una scuola dal massimo rendimento, che oggi definiremmo utopistica: il maestro sceglieva con cura i propri discepoli ed i discepoli sceglievano il maestro degno di stima.

Tornando al concetto di Laboratorio di quartiere, com'è possibile rilevare dall'immagine riportata, il laboratorio si divideva in quattro settori: analisi e diagnostica, informazione e documentazione, progetto aperto, lavoro e costruzione. Di grande interesse era anche l'idea di dar vita all'assemblea di quartiere, nella quale potesse essere affrontata e discussa ogni proposta di intervento sul quartiere stesso; ma anche in questo caso il problema non è di semplice soluzione se non si è provveduto preventivamente alla formazione di una idonea base culturale. La possibilità di sopravvivenza di un laboratorio di quartiere dipende proprio da quest'ultimo problema: ogni abitante dovrebbe usufruire di questa struttura, per un certo periodo di tempo, nello stesso modo con cui l'artigiano usufruisce del proprio laboratorio, provvedendo in prima persona anche alla pulizia degli strumenti e del laboratorio stesso. In sostanza, ognuno dovrebbe riappropriarsi della propria abitazione, cominciando con il riscoprire le proprie esigenze e cercando di adattare a queste la propria casa. Il degrado dell'abitazione è iniziato quando l'uomo ha delegato a terzi la progettazione della casa, ivi compreso l'arredamento. Il progettista ha

perso la funzione di semplice filtro, destinato a realizzare in maniera ottimale le esigenze dell'utente, ma è diventato una specie di dittatore destinato a condizionare la vita degli altri. L'arte quindi in questo secondo esempio è utilizzata in maniera più diretta come strumento di coscienza collettiva e di riappropriazione degli spazi urbani e come punto di partenza per l'innescio di processi virtuosi di autoriquilibrata dello spazio urbano.

*Maurizio Cattelan e il ready-made a reazione poetica* - Terzo ed ultimo esempio qui analizzato è l'installazione da parte di Maurizio Cattelan di alcuni bambini al centro di una rotatoria, chiamata *Tre bambini impiccati*, in Piazza XXIV Maggio a Brera a Milano nel 2004 (Figg. 5, 6). In questo ultimo caso l'operazione ha comportato un'astrazione concettuale più raffinata, anche se assai più provocatoria; la *risemantizzazione* del luogo e la successiva interazione con la popolazione qui avviene ad un livello comunicativo decisamente più violentemente contemporaneo. Gli strumenti utilizzati dall'artista padovano sono molto più leggeri (dal punto di vista fisico) e spersonalizzati (nella loro produzione) che i precedenti esempi; Cattelan non produce direttamente nulla di ciò che successivamente installa, l'artista concepisce l'idea, ne progetta le parti e successivamente delega a terzi la realizzazione fisica dei manichini che faranno parte della sue opere. L'applicazione di questa metodologia *de-autorializza* l'opera e la avvicina in maniera decisa alla popolazione: di fatto chiunque potrebbe essere in grado di compiere un'operazione simile; questo livello di *popolarizzazione* dell'opera comporta una netta concentrazione dell'attenzione sull'oggetto stesso, più che sull'azione dell'artista. Il concetto di *ready made* con Cattelan si raffina in una nuova forma incontrando il concetto di oggetto, e si rende pronto a provocare una violenta (quasi fatale) *reazione poetica* nell'interlocutore come successivamente vedremo.

La scelta del luogo dove 'appendere' i tre manichini raffiguranti i bambini non è per nulla casuale, il punto è molto visibile, ma privo di significato specifico, come tutti gli altri spazi verdi a Milano, e del resto come in tutte le città italiane. L'operazione è coordinata e subordinata ad una altra installazione effettuata sempre nel capoluogo lombardo; Cattelan accetta di realizzare l'opera, commissionatagli dalla Giunta del Comune, a patto di avere il permesso di posizionare temporaneamente *L.O.V.E.* in Piazza Affari. Il "saluto romano spezzato" in marmo pregatissimo Statuario di Carrara, doveva essere rimosso pochi mesi dopo e di fatto è ancora saldo davanti al Palazzo della Borsa italiana. La scelta del luogo da parte di Cattelan ha una valenza multipla: come la maggior parte delle opere dell'artista è estremamente *site specific*, viene selezionato un luogo carico di significato storico. Gli scelti alberi erano stati testimoni di un simile destino, utilizzati durante la seconda guerra mondiale per impiccare dei partigiani; luogo denso di memoria storica che però oggi si è trasformato in un ritaglio urbano, un vuoto tra gli isolati ottocenteschi dove degli alberi sono amnesicamente rappresentazione di se stessi: semplice spazio verde. L'artista li seleziona quindi proprio per questa loro neutralità semantica, che si è condensata in un luogo che permette un'estrema visibilità all'opera.

L'operazione provocatoria esercitata da Cattelan configura una sorta di *less is more* nell'intervento artistico a scala urbana: l'artista ottimizza il rapporto tra sforzo e risultato, evidenzia la dimensione minima dell'azione in confronto alla reazione risultante. Contrariamente alle opere precedenti analizzate possiamo notare un intento artistico critico-provocatorio, se nell'opera di Burri troviamo una pacata accettazione della criticità nella condizione ambientale presente, mentre nell'opera di Piano la condizione ambientale mostra un'esplicita volontà migliorativa dell'ambiente circostante. Nell'opera di Cattelan l'ambiente gioca un ruolo di coprotagonista, di *amplificatore semantico*: astrando gli alberi dal loro assunto storico (impiccagione dei partigiani) che potrebbe non essere più molto vivido nella mente di coloro che lo vedono. Gli alberi sono percepiti presenze verdi nella città contemporanea, e assumono nella mente di chi li vede quasi sempre il ruolo di contorno visivo all'esperienza urbana, è esattamente su questa spiccata e caratteristica neutralità di due alberi "cresciuti casualmente" nel mezzo di una strada che Cattelan ancora la forza evocativa del suo intervento. La popolazione anestetizzata, normalmente, non nota tutto quello che a lato del proprio percorso che li guida alla loro destinazione: "l'appendere" (per il collo) dei manichini, raffiguranti bambini sorridenti, ad un albero lo trasforma, accompagna nella trasfigurazione dall'essere elemento verde, perfettamente mimetizzato, all'opera più visibile nell'appiattito scenario urbano.

Questa visibilità porta ad una violenta reazione della popolazione, che insorge nei confronti dell'opera stessa, tanto che a pochi giorni dall'installazione, un abitante del circondario sale con una scala fino al ramo dell'albero e taglia la corda al primo manichino, e cade violentemente a terra mentre cerca di "liberare" gli altri due. La violenta azione di intolleranza degli abitanti all'opera, non solo stabilisce un rapporto diretto con l'opera, ma mostra come un gesto minimale, semplice e provocatorio possa cambiare il significato di un luogo. Gli alberi che avevano perso memoria ora saranno per sempre segnati nella storia della città per la loro irriverenza, il loro verde non avrà più la stessa sfumatura per chi lo guarda. L'operazione *performativa* artistica ha definitivamente *risemantizzato* la piazza, e ha creato un nuovo sistema significante nel complesso verde della città.

*Conclusioni* - Il rapporto tra città e arte è quindi tema d'interesse estremamente attuale, legato ai

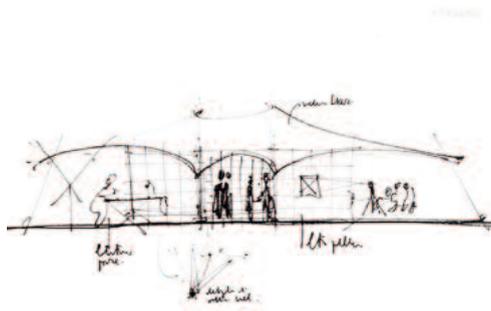


Fig. 3 - Renzo Piano: Progetto per il Laboratorio di Quartiere a Otranto (1979).

cambiamenti fisici, economici e sociali delle realtà urbane. Il *transnazionalismo* fa sì che notizie, idee e modi di vivere siano molteplici e la comunicazione e lo scambio di idee sia rapido e privo di confini, i luoghi si svuotano di significato e richiedono interventi decisi nei loro confronti. I processi produttivi ora mutati fanno sì che siano diversi anche i luoghi di produzione; ciò determina un aumento di questi *vuoti semantici urbani*, spazi di lavoro abbandonati e realtà da ripensare e *risemantizzare*. Gli usi e costumi mutano e diversificano le pratiche di utilizzo degli spazi urbani; così come muta la città, muta l'arte e la ricerca artistica evolve, frutto dell'incessante processo creativo che avviene, giorno dopo giorno, nelle diverse parti del mondo. Sempre più artisti lavorano nella città, oltre ad essere essi stessi abitanti della città, lavorando ad opere pubbliche, creando nuovi *simboli* cittadini figli dell'applicazione di nuovi linguaggi, e collaborano alla costruzione di uno *scenario* dove inserire ed ambientare le opere, partecipando emotivamente alle richieste, ai desideri ed alle problematiche della cittadinanza. Si sono così instaurate nuove modalità di dialogo tra attori pubblici, committenti, amministrazioni, cittadini ed artisti che producono progetti, frutto di idee il più possibile condivise nel ripensare, risolvere ed affrontare, mediante l'arte, alcune problematiche locali.

L'arte pubblica, si è evoluta in forme complesse e raffinate dal punto di vista intellettuale, tramite le quali riesce a rapportarsi e a svolgere ruoli diversi a seconda delle tematiche e delle problematiche della società. Le forme, tramite le quali l'arte nello spazio pubblico può manifestarsi, possono comprendere opere d'arte fisse o temporanee, installazioni, *performance* artistiche durante le quali l'artista o gli artisti si esibiscono e si rapportano in prima persona con la città. In molti casi gli artisti stessi coinvolgono e rendono partecipe il pubblico, creando così, con il loro operato un'occasione di incontro e di dialogo fra diversi abitanti, etnie e appartenenza sociale, facendo un vero e proprio intervento di rigenerazione culturale. Va inoltre sottolineata la capacità di comunicare e attrarre gli organi di comunicazione, che l'arte sa esercitare in tutte le sue sfaccettature. Molto spesso in ambito urbano, l'intervento artistico diventa una sorta di faro, capace di illuminare, far parlare e riflettere in merito a un determinato stato della città contemporanea. Le installazioni artistiche, temporanee o permanenti innescano meccanismi di virtuizzazione della città e dei processi autorigenerativi urbani, riqualificando aree intellettualmente dismesse e di conseguenza degradate.

La crisi concettuale però ha permesso anche una revisione e una rivalutazione critica nei confronti di alcune scelte pianificatorie, proponendo una prospettiva alternativa di progetto che ha portato ad una revisione dell'azione, come ne è esempio l'opera di Cattelan. È logico pensare che questo tipo di processi richieda tempi lunghi e allo stesso tempo attori e finanziatori a diversa scala, ma sempre più spesso, nell'esperienza di riprogettazione strategica del territorio, è evidente l'emergere del tema della cultura, più in particolare dell'arte, come rappresentano i laboratori di Otranto. Il processo innescato da Renzo Piano è diventato oggi pratica comune nel rapporto tra intellettuale e città, i *Laboratori di quartiere* sono consuetudine nell'azione partecipativa contempo-

ranea e hanno preso il nome di *workshop*, termine che entra direttamente nella dicitura dello studio di *Punta Nave* a Genova; si può così dimostrare quindi come un'idea di convivenza "virtuosa" tra arte e città sia stato un processo di dimostrati e ottimi risultati. Oggi interviene sui territori mediante progetti di rigenerazione o riqualificazione urbana, non è più semplice sperimentazione sporadica, ma buona consuetudine; questa pratica si fonda sulle riflessioni e sulla capacità *re-intrepretativa* e penetratoria dell'arte nella città maturate negli esempi elencati.

Riqualificare, rigenerare, *risemantizzare* è inteso in ambito urbanistico come una sottile operazione intellettuale volta a formare una coscienza critica collettiva, che riesca ad arrivare alla mente delle persone attraverso un linguaggio raffinato ma comune, non fatto di numeri, schemi o disegni tecnici, ma di esperienza pura; che attraverso l'arte, riesca ad interagire e a dialogare, facendo reagire e quindi a discutere criticamente in merito ad alcune tematiche fondamentali nell'interpretazione del *corpus* urbano contemporaneo. La *performance* artistica può quindi valorizzare la natura postindustriale di molti luoghi, proponendone usi alternativi, quali incubatori d'idee e di proposte creative per città sempre più vive e condivise. In conclusione, l'arte potrebbe esistere a prescindere dal suo essere legata o no ai contesti urbani e pubblici, ma quando questa interazione avviene, si palesa un'occasione di apprendimento e conoscenza per le politiche e per la pianificazione. Gli interventi artistici possono essere intesi come azioni capaci di aggiungere significato profondo alla progettazione urbana contemporanea, proponendo politiche innovative e generando nuova e maggiore coscienza della qualità spaziale. La progettazione urbana coniugata alla *performance artistica* è una delle vie che permettono alla città di *autoriquilificarsi*, aggiornando e rendendo la propria forma capace di rispondere alle attuali richieste di significato e di qualità spaziale tipiche della contemporaneità.

#### ENGLISH

The increase in urban voids, dictated by the change in production processes, causes the redesign of abandoned non-unit spaces to become a key theme in contemporary planning. The relationship between city and art is increasingly emphasizing itself as a component of architectural design in urban space, which has become a place of continuous change. The fruit of the synergy between the incessant creative process of contemporary art and mass production will be later analyzed as a tool for retraining urban fabric; a process more precisely identified in the capacity of some performance actions to trigger virtuous reactions. The decentralization of workplaces, coupled with the accumulation of large retail outlets, has led to a functional emptying of urban centers, thus generating the emergence of a series of empty spaces of moderate size and distributed more or less casual in cities. These voids cannot be assimilated only as physical absences, but also and above all as conceptual vacuum moments, semantic falls in the spatial continuity of historical centers. Precisely in these places, as we shall see later, there are three great examples of the interpretation of the semantic urban void: three intellectual operations that reacted and collaborated



Fig. 4 - Renzo Piano: il Laboratorio di Quartiere a Otranto (1979).

in the city's structure, meaningful system, in a profitable way, succeeding in generating processes experiential, virtuous and exemplary.

In the text, three cases from different decades of the 20th century will be analyzed, in which art relates directly to the urban system. The artistic operation in these examples can be identified as a tool for dialogue between an intellectual entity and an obvious problem of the city. The three cases under investigation have been deliberately chosen on three different scales, in three different regions and in response to three different events. This deliberately to show how art and city do not have only one language for dialogue, but art is the means through which to trigger reaction in the population. The experiences analyzed later show that the performance-artistic intervention has responded positively to extremely varied issues, and how the experience gained through these interventions has changed the collective consciousness and perception on a single place, the result of the previously explicit semantic emptying. This multiplicity of interventions makes it possible to understand how the performance-artistic experience is applicable as a methodology of approach to contemporary urban issues, and independently of the economic use behind it, whether it is well-calibrated on site (site specific) idea. The results can be extremely happy and incisive.

Art therefore sees in the fragmented and multiforme urban void a scenario where to insert and set up their own works, hardening their own doing on the semantic fracture that took place in these places. The resulting interventions are emotionally involved in the demands, desires and problems of civitas: initially they come into conflict and later coexist with a new signifier with the city. In this paradigm there are new instances and modes of dialogue between actors in the scene: the public, the private client, the public administration and the artists. The results of these operations set up dialogues between artists and public bodies, in which virtuous processes emerge thanks to coordinated actions that come to fruition in urban performance, just as in the 'city of excitement' in the present in Jacques Lacan's texts.

The Big Cretto of Gibellina and Scale Problem - Built after the Belice catastrophe, Alberto Burri's Big Crib can be considered one of the most emotionally emotional environmental artwork ever made (Fig. 1, 2). The work consists in a scalar stretch of the classical burrian 'cretti' where the artist decides to cover the hill that housed the disappeared town of a layer of concrete that mimics

the ground planes elaborated until that day; shows how to freeze the moment the earth has shaken and opened. Burri's operation involves not only the relationship between art and city, but also between the urban scale and the size of the artwork; Technically constitutes one of the first examples of land art on a territorial scale. Who has walked through the wide crack of concrete casting, extending over eight thousand square meters, where the Gibellina town, extinguished in 1968 by the earthquake, was located, cannot fail to recognize the evocative power of this petrified memory. The Cretto technically maintains the rubble of the city in a formalin of armored concrete, suspends time and generates a 360 degree artwork, making it constituted and not just an exemplary case of large-scale artistic transformation, but also stands out as the intervention of an exceptional intellectual economy, considering that the actual cost of rebuilding the city would certainly be unsustainable.

Burri makes his Cretto a work of art on a territorial scale, where he evokes a sort of lunar lunar landscape similar to Death Valley, immortalized by Michelangelo Antonioni in *Zabriskie Point*; an image that gives the artist the idea of pictorial reproduction of terrain splits, to literally translate the naturally 'crude' topography of the american desert into the degraded sicilian valley. In this artistic gesture is the desire to find that component that strongly binds art, urban design and memory citizenship. The Umbrian artist in his *Great Kite* accompanies the guest in an experiential journey that can take shape in the passage through the walls of the Cretto, which remind the guest's memory directly into the emotional state that was felt in the narrow alleys of the lost Gibellina. The hill extrudes into the concrete blocks that Burri freezes in memory of what it was; the great conceptual task accomplished in this work is to overcome the etymological meaning of the traditional (moneo-memento) monument, shifting it to a direct experiential content.

The 'classic' monument stands alone in the city, a symbol or a remembrance of an event or an illustrious historical figure that was, is self-referential in its semantic solitude. It places itself in the urban system in an austere way, does not participate in life, but symbolizes the past and attracts the attentions of the present. The traditional monument also requires previous knowledge to strike the person who looks at it, the memory stick that he exercises is based on the vivid knowledge of the event and the figures it represents. The artistic component required by the author is confined to the aesthetic fulfillment of certain representative demands, for example in equestrian statues (monument to antonomasia), the artist had to express the pride and strength of the conductor. On the other hand, the *Great Crick*, according to its conformation, also allows those who do not know the historical event to relive at the same time the joy of the city and the drama of its erasure: this commemorative plaque on a territorial scale shows itself in its cruelty and does not require action or knowledge other than his being trained to communicate what he is about to symbolize.

The gesture becomes a recognizable, accessible and shared symbol of all, the monument becomes a designed and unmovable sign of a past, a present and a future shared and suffered. The

participatory component is therefore enclosed in the structure of the work, which, although made by the individual denouncing a collective condition, leads to the reflection that the negation of an urban system can be reborn from a strong territorial sign. The Cretto is an example of a shared and shared work that transforms the bond with history into a new sign, as well as a mnemonic space that future generations can experience, remember, revive, not to forget what was done by the earthquake and which has arisen from its rubble. What still strikes, even in the deep hardness of the Great Circus of Gibellina, is the possibility to perceive in the materiality of the matter the delicate respect with which the gesture of Burri is realized: the hill appears as a sublime 'city of the dead' borgesean, a labyrinth through which the memory is preserved and the awareness of the future emerges.

The Otranto Laboratory in Renzo Piano, Prototyping Participation - The second example presented shows an attempt to retrieve historical centers through the prototype of flexible structures that connect the people and the city through art (Fig. 3, 4). The Quarter Laboratory, presented in 1980 by Renzo Piano in Otranto, develops a methodology and approach structure to the city where a series of actions, decided a priori, allow to identify the areas of semantic urban suffering and involve the population in their recovery. The reasoning carried out by the architect arises in a matter of cultural upgrading of urban centers. The scarcity of generational replacement and the attraction of the population towards the major metropolitan production centers has led to a state of structural decline of the ancient villages, especially in southern Italy. Many artists and architects of those years have relate to this theme, but the experience developed by Piano is more relevant in the subject, compared to other intellectual speculation, for the far-sighted trajectory that he has left.

The project consisted in building a laboratory, a mobile interactive structure: a large cube that opens under a curtain. This device transported on a small truck (such as a construction site) made it possible to set up the old town squares with extreme simplicity. Once set up, the device allowed the staff to interact directly with the population, using art as a main means of communication and 'poor' artistic production. This type of operation solidifies on the concept of 'kunstwollen' and hence on the democratic nature of being able to become popular as a form of art, thus enabling it to strike the deepest cultural corpus of a population with an average low artistic level of knowledge. The artistic participation of Piano is fundamentally a teaching tool. What seems extremely important is that this type of operation can be considered the progenitor of all those activities of contemporary participation. Perfectly in line with social speculation made in Italy in the 70s and 80s, it locates in the direct artistic experience the means for retraining space, it is not the work of art itself to be a reaction element, but is what remains after its move to reacting to the population. The spatial modification that this device leaves as a trace is almost nothing because of its intent and trigger long-term space-changing mechanisms that arise through a fleeting artistic experience that changes the awareness of the one who accomplished it. Creating a new know how to make a



Fig. 5 - Maurizio Cattelan: i Tre bambini-manichini impiccati (2004).

'rule of art' by taking advantage of the artistic pre-conception of those who live in the city is the main purpose of urban laboratories.

Of the three examples presented, this is certainly what demands more explicitly the participation of the population in the artistic process of retraining the urban fabric. Art is therefore, according to Piano, a tool of 'rebirth' but also an inherent component in social consciousness, the device thus becomes only like a Pandora Vase that once opened will modify the space indelibly from that moment on. The labs have a new designing figure, the architect-artisan, a figure who takes on the space a direct and intimate relationship, the people and the city are rediscovered through the artistic experience. The urban laboratory is open and accessible to the entire population. This is similar to the craftsman's shop opening on the street and everyone can attend the work that takes place near the door, the street or the square. This relationship is based on collective memory where the artwork image is linked to an activity that was carried out with passion and was a source of pride. Labs thus recall a process in which the teacher taught and received the student's allowance as compensation; It is a high-performance school that we would now call utopianism: the master carefully selected his disciples and the disciples chose the worthy master of esteem.

Turning to the concept of the Quarter Laboratory, as can be seen from the above image, the laboratory was divided into four areas: analysis and diagnostics, information and documentation, open project, work and construction. Of great interest was also the idea of creating a neighborhood assembly where all the proposals for intervention on the neighborhood could be addressed and discussed. But in this case too, the problem is not a simple solution if we did not provide a suitable cultural base beforehand. The possibility of survival of a neighborhood lab depends precisely on this last problem: every inhabitant should take advantage of this facility for a certain period of time, in the same way that the artisan takes advantage of his own laboratory, providing in person also cleaning the instruments and the laboratory itself. In essence, everyone should recapture their own home, beginning with rediscovering their own needs and trying to adapt their own home. The degradation of the home began when the man delegated to the third party the design of the house, including the furnishings. The designer has lost the function of a simple filter, designed to optimally fulfill the needs of the user, but has become a sort of dictator to influence the lives of others. Art

in this second example is used more directly as a tool of collective consciousness and re-appropriation of urban spaces and as a starting point for the initiation of virtuous processes of self-qualification of urban space.

Maurizio Cattelan and readymade to poetic reaction - The third and final example here is the installation by Maurizio Cattelan of some children at the center of a roundabout, called Three Hanging Children, at Piazza XXIV May in Brera in Milan in 2004 (Fig. 5, 6). In the latter case, the transaction involved a more refined conceptual abstraction, though much more provocative. The reemantization of the site and the subsequent interaction with the population here takes place at a much more violently contemporary communicative level. The tools used by the paduan artist are much lighter (from a physical point of view) and sparsionalized (in their production) than the previous examples. Cattelan does not directly produce anything that he then installs, the artist conceives the idea, designs the parts, and subsequently delegates to third parties the physical realization of the mannequins that will be part of his works. The application of this methodology de-authorizes the work and approaches it decisively to the population: in fact anyone who might be able to perform such a transaction, this level of popularization of the work involves a clear concentration of attention on the 'The object itself, rather than the action of the artist'. The concept of ready made with Cattelan refines in a new form by meeting the concept of object, and makes itself ready to provoke a violent (almost fatal) poetic reaction in the interviewer as we will see later.

The choice of the place where 'hang' the three dummies depicting the children is by no means casual, the point is very visible, but devoid of specific meaning, like all the other green spaces in Milan, and moreover as in all the Italian cities. The operation is coordinated and subordinated to another installation performed in the Lombardy capital; Cattelan agrees to carry out the work, commissioned by the City Council, provided that he has permission to temporarily place L.O.V.E. in the Business Square. The 'shattered roman greeting' in Carrara's statuary of marble was to be removed a few months later and in fact is still in front of the Italian Stock Exchange. Cattelan's choice of place has a multiple value: as most of the works of the artist are extremely site specific, a place of historical significance is selected. The trees chosen had witnessed such a destiny, used during World War II to hang partisans; a dense site of historical memory but today has become an urban cutout, a void between the nineteenth-century isolates where trees are amnesic representations of themselves: simple green space. The artist then selects them for this semantic neutrality, which has been condensed into a place that allows a great visibility to the work.

The provocative operation exercised by Cattelan is a sort of less is more in artistic intervention on an urban scale: the artist optimizes the relationship between effort and outcome, highlights the minimum dimension of action in comparison to the resulting reaction. Contrary to the works analyzed above, we can notice a critical-provocative artistic intent, if Burri's work finds a calm acceptance of the criticality in the present

environmental condition, while in the work of the plan the environmental condition shows an explicit improvement of the environment surrounding. In the work of Cattelan, the environment plays a role as a co-star, a semantic amplifier: astraling the trees from their historical recollection (partisans hanging) that may not be more vivid in the mind of those who see it. Trees are perceived as green presences in the contemporary city, and take in the minds of those who almost always see the role of visual outline of urban experience: it is precisely on this distinct and characteristic neutrality of two 'casually grown' trees in the middle of a the road that Cattelan elevates the evocative power of his intervention. The anesthetized population usually does not know anything that drives them to their destination by the side of their path: 'Hanging' by the neck to a dummy tree, depicting smiling children, turns it; it accompanies it in transfiguration from being a green element, perfectly camouflaged, to the most visible work in the unsettling urban scenery.

This visibility leads to a violent reaction of the population, which arises against the work itself, so that a few days after the installation, a circumnavigator climbs up a staircase up to the branch of the tree and cuts the rope to the first mannequin, and falls violently to the ground as he tries to 'free' the other two. The violent action of intolerance of the inhabitants at work not only establishes a direct relationship with the work, but it shows how a minimal, simple and provocative gesture can change the meaning of a place. The trees that had lost memory will be forever marked in the history of the city for their irreverence, their green will no longer have the same shade for those who look at it. The artistic performance has definitively re-dimensioned the square, and has created a new meaningful system in the green city complex.

Conclusion - The relationship between city and art is therefore an extremely important topic of interest, linked to the physical, economic and social changes of urban realities. Transnationalism means that news, ideas and ways of life are multiple, and communication and exchange of ideas are fast and free of borders, places are empty of meaning and require decisive action against them. The production processes that are now changed have different production sites, so this leads to an increase in these semantic urban voids, abandoned working spaces, and realities to rethink and reemphasize. Uses and customs change and diversify the practices of using urban spaces. As well as



Fig. 6 - Maurizio Cattelan: *i Tre bambini-manichini* impiccati (2004).

muddy the city, changing art and artistic research evolves, the result of the ever-changing creative process that takes place day after day in different parts of the world. More and more artists work in the city, as well as being city dwellers, working on public works, creating new children's symbols of new language applications, and collaborating in building a scenario where to insert and set up works, emotionally participating in demands, desires and problems of citizenship. New ways of dialogue between public actors, contractors, administrations, citizens and artists who produced projects came from new ideas, as much as possible shared ideas in rethinking, solving, and tackling, through art, some local issues.

Public art has evolved into complex and sophisticated forms, through which it is able to relate and play different roles according to the issues and problems of society. The forms through which art in the public space can manifest can include fixed or temporary works of art, installations, artistic performances during which the artist or artists perform and relate firsthand to the city. In many cases the artists themselves involve and make the public participate, thus creating, through their work, an opportunity for encounter and dialogue between different inhabitants, ethnicities and unequal social identities, making a real intervention of cultural regeneration. It should also be emphasized the ability to communicate and attract communication organs, which art can exercise in all its facets. Very often in the urban sphere, artistic intervention becomes a kind of lighthouse, capable of illuminating, speaking and reflecting on a particular state of the contemporary city. Artistic, temporary or permanent installations trigger virtuosisation mechanisms in the city and urban self-generating processes, retracing intellectually abandoned and degraded areas.

The conceptual crisis, however, also allowed a critical review and re-evaluation of some planning choices, proposing an alternative project perspective that led to a revision of the action, as is the example of Cattelan's work. It is logical to think that this type of process takes long time and at the same time different actors and lenders, but more and more often, in the experience of strategic redesign of the territory, the emergence of the theme of culture, Art, as are the Otranto laboratories. The process initiated by Renzo Piano has become commonplace practice in the relationship between intellectual and city, neighborhood labs are customary in contemporary participatory action and have taken the name of workshop, a term that goes directly into the words of the Punta Nave study in Genoa. It can thus be demonstrated how an idea of 'virtuous' coexistence between art and city has been a process of proven and excellent results. Today, it intervenes in the territories through regeneration or urban redevelopment projects; it is no longer a simple sporadic experiment, but a good habit. This practice is based on the reflections and the re-interpretative and penetrating capacity of art in the city matured in the examples listed.

Re-qualifying, regenerating, reemantering is understood in the urban sphere as a subtle intellectual operation designed to form a collective critical consciousness that reaches the minds of people through a refined but common language,

not made of numbers, schemes or technical drawings but of Pure experience. Through art, interact and dialogue, reacting and then critically discussing some fundamental themes in the interpretation of contemporary urban corpus. Artistic performance can thus enhance the post-industrial nature of many places by proposing alternative uses such as incubators of ideas and creative proposals for cities that are increasingly alive and shared. In conclusion, art may exist irrespective of whether it is related to urban and public contexts, but when this interaction occurs, there is an opportunity for learning and knowledge about policies and planning. Artistic interventions can be seen as actions capable of adding deep meaning to contemporary urban design, proposing innovative policies and generating new and greater awareness of spatial quality. Urban design conjugated to artistic performance is one of the ways that allows the city to self-qualify, updating and making its own form capable of responding to current demands for meaning and spatial quality typical of contemporary.

#### REFERENCES

- Campos, C. (2011), *La Performance Arquitectonica (nuevas experiencias en la signification del Espacio Urbano)*, Bismán Ediciones, Buenos Aires.  
 Cattelan, M. e Grenier, C. (2011), *Un salto nel vuoto. La mia vita fuori dalle cornici*, Rizzoli, Milano.  
 Conforti, C. e Dal Co, F. (2007), *Renzo Piano. Gli schizzi*, Electa, Milano.  
 Dal Co, F. (2014), *Renzo Piano. Catalogo della mostra*, Electa, Milano.  
 Duranti, M. (2011), *Alberto Burri Form and Matter*, Effe Edizioni.  
 Spector, N. (2016), *Maurizio Cattelan: All*, Guggenheim Museum Pubns, New York.

\* GIOVANNI MATTEO CUDIN, urbanista e interior designer, dal 2008-2012 collaboratore presso Studio Muratori&Zanon, dal 2011-2014 collaboratore dell'arch. P. Bellini. Nel 2010 vince il concorso indetto dal Comune di Padova per la riqualificazione di P.zza Gasparotto. Dal 2014 è collaboratore alla didattica e ricercatore presso il dipartimento di Culture del Progetto dell'Università IUAV di Venezia sotto la supervisione della prof.ssa Sara Marini. Mail: matteo.cudin@gmail.com.

\*\* FRANCESCO TOSETTO, nato a Vicenza il 19 gennaio 1986, è un architetto italiano e collaboratore alla didattica della Prof.ssa Sara Marini presso il dipartimento di Culture del Progetto dell'Università IUAV di Venezia. Nel 2007 lavora presso lo studio di Madrid del Prof. Salvador Perez Arroyo dove partecipa alla progettazione di diversi edifici pubblici. Nel 2008 inizia a collaborare con il Prof. Carlos Campos docente all'Universidad Torcuato Di Tella di Buenos Aires, partecipando alla realizzazione del padiglione Argentino all'11° Biennale di Architettura di Venezia. Nel 2011 collabora con Benedetta Tagliabue presso lo studio EMBT di Barcellona partecipando al progetto per la 54° Biennale d'Arte di Venezia Padiglione Italia; ad oggi è collabora presso ASA Studio Albanese, a Vicenza in qualità di architetto e designer d'interni. Mail: francescotosetto@gmail.com.