

Tattiche mimetiche di arte urbana

La Public Art nel contesto conflittuale dei linguaggi

Fabrizio Rivola

Accademia di Brera, Milano, IT

fabriziorivola@fadbrera.edu.it

Abstract

Mimicry constitutes a response to the environmental pressure exerted by predators on prey in the context of natural selection. The hypothesis proposed in this article is that the conflict generated by the competition of several languages, often in competition with each other in urban systems, can be interpreted through the tools offered by this model, highlighting interesting aspects in the artistic productions taking place in that context with regard to positioning tactics and effectiveness on the spectator.

Key Words

Camouflage; Mimicry; Tactics; Urban art; Public Art

Contents

1. Introduzione
 2. Public Art nei contesti urbani
 3. Tattiche del camouflage
 4. Arte urbana mimetica
 5. Conclusioni
- Bibliografia

1. Introduzione

In questo articolo¹ si proporrà uno strumento di analisi per quelle forme di interventi artistici altrimenti genericamente definiti come arte pubblica: in particolare per quelli che agiscono in un determinato contesto, quello dell'ambiente urbano, e che utilizzano specifiche strategie di simulazione e dissimulazione paragonabili a quelle del mimetismo animale.

Verrà verificata l'utilità di questo modello prendendo in considerazione esempi specifici, ma per far ciò sarà innanzi tutto utile stabilire la plausibilità stessa di tale paragone. Il mimetismo costituisce una risposta alla pressione ambientale esercitata dai predatori sulle prede nell'ambito della selezione naturale. L'ipotesi è che il conflitto generato dalla concorrenza di più linguaggi, spesso in competizione tra loro nei sistemi urbani, possa essere interpretato attraverso strumenti offerti da questo modello, mettendo in luce aspetti interessanti nelle produzioni artistiche che hanno luogo in quel contesto riguardo alle tattiche di posizionamento e all'efficacia sugli spettatori.

Presupposto essenziale è dunque, come si vedrà nel primo paragrafo, considerare la presenza di una pressione ambientale che agisce "selettivamente" sui vari linguaggi urbani e sulla loro necessità di affermarsi in un contesto di tipo polemico-conflittuale, dove agiscono simultaneamente vari attori e sono presenti differenti semiotiche. Si considereranno poi le modalità con cui si manifestano le possibilità di mimesi con l'ambiente e con le altre specie animali, secondo un approccio che parte dalla definizione storicamente determinata di mimetismo, per concentrarsi poi sulle dinamiche narrative che si creano tra osservatore, modello e mimo, con riferimento alle prospettive che possono aprire sulle situazioni prese in oggetto. La parte finale sarà dedicata alla verifica dell'utilità del modello per la comprensione e l'interpretazione di alcune opere di arte pubblica realizzate nei contesti urbani.

2. Public Art nei contesti urbani

2.1. L'arte degli spazi non deputati

Art in public spaces o *Public Art* è una definizione di uso comune ma molto estesa che semplicemente esclude una funzione puramente decorativa, o basata su elementi solamente formali, degli interventi. Tende invece sempre di più ad indicare operazioni che mirano ad uscire dagli spazi adibiti, istituzionali per l'arte per entrare in dialogo col mondo e la società, tramite l'impatto estetico con gli spazi pubblici (cfr. Pioselli 1999; 2015).

La riflessione sul luogo e sulla relazione col pubblico sono dunque i parametri primari per una sua definizione: l'artista si impegna nel tessuto urbano, architettonico, storico, sociale e psicologico della città.²

¹ Questo articolo parte all'origine da un lavoro di ricerca fatto con Paolo Fabbri, confluito nel convegno "Estetiche del Camouflage" presso la Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, 2008 e nella tesi di laurea (Rivola 2011).

² In quanto catalizzatori di temi sul rapporto tra arte, società e politica, a partire dagli anni Settanta negli Stati Uniti si diffondono anche col sostegno di programmi istituzionali (General

La rilevanza posta sul termine *arte pubblica* mette in evidenza questo aspetto: la tendenza alla differenziazione delle funzioni culturali stabilisce per l'arte spazi propri. L'idea di "portare l'arte in strada" rende manifesto questo sistema di intersecazione tra spazio estetico con questo o quel sottospazio socialmente evidenziato. La domanda fondamentale che pone è: qual è la sfera spaziale a cui è riservata l'arte? Si propone dunque l'idea di un'interazione immediata dell'artista nella quotidianità senza andare in spazi deputati.

Questo schema che oppone spazi deputati all'arte a quelli non deputati e spazi a prevalente o non prevalente funzione estetica, può essere esteso considerando la possibilità di una articolazione anche tra pubblici specifici e non specifici, riguardante la questione dei destinatari delle opere; e quella tra commissione pubblica e assenza di commissione, che riguarda quella dei destinanti.

Le origini dei procedimenti di *Public Art* di questo tipo si possono ricondurre alle sperimentazioni dadaiste e surrealiste, riprese e sviluppate poi dal Situazionismo e da Fluxus.³

2.2. Carattere polemico

Questo aspetto del luogo istituzionale dell'arte, ovvero di come una comunità identifichi spazi, funzioni e semantizzazione di questi spazi urbani, evidenzia altresì il carattere politico delle operazioni artistiche in questo ambito.

Lo si può riscontrare anche per quel che riguarda l'argomento qui discusso, nel superamento continuo delle pratiche che mirano a sabotare i luoghi e le situazioni considerate socialmente come spazio estetico. L'indagine condotta da de Certeau (1990) sulle *operazioni degli utenti* ha messo in luce come le pratiche di consumo in senso lato delle culture diffuse e imposte dalle élite produttrici di linguaggio vengano poi ampiamente manipolate dai suoi utilizzatori. Egli prende a modello per la sua analisi la linguistica e il rapporto tra *langue* e *parole*: la costruzione di frasi proprie nell'atto locutorio con un vocabolario e una sintassi ricevute. Nella prospettiva dell'enunciazione (v. Benveniste 1966), l'atto di parlare implica una riappropriazione della lingua da parte di chi parla, instaura un presente relativo a un qui e un ora, stabilisce un contratto con l'altro e opera, dunque, attivamente nel campo del sistema della lingua. Queste procedure creative quotidiane (oltre a Benveniste, altro grande riferimento per de Certeau è Foucault 1975) implicano un continuo confronto conflittuale tra il sistema della lingua e le produzioni che ne derivano effettivamente, confronto che esprime politicamente un modo di accettare o rifiutare una cultura imposta, *modi di fare* che costituiscono «la contropartita, per i consumatori (o i *dominati*), delle tecniche silenziose utilizzate per assicurare

Service Administration, Art in Public Places Program of the National Endowments, Public Art Fund). La critica ha messo in evidenza secondo tre paradigmi le tipologie di interventi che si sono succedute: "arte dentro lo spazio pubblico", "arte come spazio pubblico", "arte verso il pubblico interesse", definita anche successivamente *New Genre Public Art* (v. Kwon 2004).

³ Le pratiche situazioniste della deriva, della psicogeografia, del gioco e del *détournement*, sono tutte in qualche modo riconducibili alla questione del superamento dell'arte propria delle prime avanguardie storiche.

l'ordine politico e sociale»(de Certeau 1990: 9). Il rapporto tra le procedure messe in pratica e i campi di forza in cui queste forme di interpretazione dei codici agiscono, introduce ad una analisi *polemologica* della cultura. La «cultura dà articolazione ai conflitti e di volta in volta legittima, spiazza o controlla la ragione del più forte. Si sviluppa attraverso tensioni e spesso violenze alla quali fornisce equilibri simbolici, contratti di compatibilità e compromessi più o meno temporanei. Le tattiche del consumo, ingegnosità del debole per trar partito dal forte, sfociano dunque in una politicizzazione delle pratiche quotidiane» (*ivi*: 13).

2.3. Tendenze artistiche in opera nei contesti urbani

Alcuni interventi di arte nella sfera pubblica trovano la loro maggior ragione di essere nel carattere di critica delle istituzioni non solo politiche e sociali, ma anche propriamente artistiche, che si trovano nel contesto urbano.

Il termine *Critica istituzionale* definisce una serie di opere che hanno l'obiettivo di mettere in discussione le istituzioni artistiche per come si sono affermate nel sistema dell'arte (v. Bürger 1974).⁴ Le strategie sono di ordine diverso ma si può dire che abbiano origine dall'operazione di *ready-made* di Duchamp, che mette in luce il carattere eteronimo del valore dell'arte e del ruolo giocato dalla cornice espositiva, cioè dall'istituzione che se ne fa carico. In particolare, negli anni Sessanta gli artisti introducono una forte fusione tra comportamenti quotidiani e artistici atti a determinare la perdita del valore economico dell'arte come in Buren, Manzoni, Spoerri, Broothaers, Haake e negli artisti di Fluxus.

Attiguo agli interventi di Arte pubblica di cui ci occupiamo è anche l'ambito dell'*Arte attivista* (v. Tucker 1984; Lippard 1984). Il connubio tra arte e attivismo politico è al centro di molte pratiche artistiche degli anni Ottanta, in particolare a New York, caratterizzate dalla presenza di centri sociali e di gruppi che diffondono le proprie istanze con i mezzi utilizzati anche per operazioni artistiche in senso stretto: volantaggio, manifesti, azioni di occupazione abusiva di spazi e muri cittadini. Il tessuto urbano e i suoi spazi pubblici diventano il campo per una strategia che mira a riempire i vuoti lasciati dalla comunicazione ufficiale. Si cerca di dare voce a questioni urgenti, omesse o trattate in modo considerato inadeguato dalla politica e dall'amministrazione cittadina, come le tematiche legate a discriminazioni sessuali, condizioni delle minoranze, condizione femminile, speculazione immobiliare e il problema degli homeless.

La *Site specificity* è quella funzione che determina la connessione al luogo e al contesto. L'idea, dunque, di un'arte dove l'attenzione sia posta, più che sull'oggetto, sul pubblico e sui processi che coinvolgono identità sociali, ci permette di studiare quale funzione e quale ruolo, quale *tattica* il lavoro artistico intende assumere in relazione al luogo come parte centrale del lavoro stesso. Essa, oltre ad agire nell'ambito di musei e gallerie, si muove

⁴ L'autore introduce la categoria che individua l'insieme dei rapporti di produzione, distribuzione e ricezione dell'arte (musei, mercato e pubblico). Sulla critica istituzionale vedi anche Buchloh (1990).

nelle strategie artistiche che delocalizzano rispetto agli spazi deputati dell'arte, operando in luoghi deserti come in contesti urbani. L'attenzione si sposta dall'oggetto e l'opera viene pensata esclusivamente in relazione al luogo e all'occasione in cui viene presentata. Ecco allora che la modalità *site-specific* caratterizza le opere di arte pubblica, evolvendo anche in opere *contest-specific* e *time-specific*, innescando una relazione con la storia dei luoghi e le comunità che le abitano.

Dunque, *Arte verso il pubblico interesse*, o come è stata definita *New Genre Public Art*, termine coniato dall'artista Susanne Lacy nel 1991 (v. Foster 1996; Lippard 1997): l'arte promuove interventi temporanei non semplicemente nel pubblico ma *col* pubblico.

Un evento precedente aveva segnato già un punto critico nel dibattito sulle modalità di collaborazione del pubblico nelle decisioni inerenti ai criteri di committenza riguardo alle opere destinate allo spazio pubblico: la rimozione del *Tilded Arc* di Richard Serra nel 1986.

Le modalità degli interventi si basano sul coinvolgimento delle comunità che abitano i luoghi destinati ad essi.⁵ La *site-specificity* si tramuta così in *community-specific*, guarda alle problematiche quotidiane di una situazione sociale e rifiuta dunque il concetto troppo astratto di sito, preferendo quello di *luogo*, legato a una determinata cultura. In Europa esperienze come quella dei *Nouveaux Commanditaires* propongono lo stesso intento di pratiche collaborative tra, appunto, nuovi committenti, che propongono dalla base idee e soluzioni, e i soggetti dell'amministrazione pubblica, artisti e architetti, in una concezione di processo orizzontale di progettazione.

Questa idea di collaborazione al centro delle procedure e delle tematiche proposte dagli interventi artistici degli anni Novanta viene definita *Esthétique relationnelle* nell'opera omonima di Nicolas Bourriaud. Egli indica con arte relazionale un'arte che assume «quale orizzonte teorico la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale, piuttosto che l'affermazione di uno spazio simbolico autonomo e privato» (Bourriaud 1998: 14 tr. it.). Gli artisti agiscono come *operatori del reale*. E l'opera diventa un *interstizio sociale*. L'opera e la mostra, con le sue modalità specifiche di *socialità* e *temporalità*, via via indagate dall'artista, creano *spazi liberi* e *microcomunità* temporanee. Le modalità di interazione corrispondono a quelle della vita sociale comune e si riferiscono al paradigma della relazione, come feste, incontri, e trasformano lo spazio espositivo in luoghi di convivialità o lavoro comunitario.

L'autore stesso mette direttamente in relazione l'affermarsi dell'Estetica relazionale con le condizioni determinate dalla città, affermando che «questa evoluzione proviene essenzialmente dalla nascita di una cultura urbana mondiale e un'estensione di tale modello cittadino alla quasi totalità dei fenomeni culturali» (*ibidem*).

Il ruolo dell'esperienza della prossimità, che indica un regime di incontro intensivo, produce pratiche artistiche corrispondenti, cioè una forma d'arte in cui *l'intersoggettività* forma il sub-strato e assume come tema centrale *l'es-*

⁵ Culture in Action è la prima mostra curata da Mary Jane Jacob a Chicago nel 1993 che mette in discorso questo tipo di modalità di intervento.

sere-insieme, l'incontro tra osservatore e opera, l'elaborazione collettiva del senso.⁶

Questa intersoggettività non rappresenta soltanto il quadro della relazione sociale dell'arte, che costituisce il suo *ambiente*, il suo campo, ma diventa l'essenza della pratica artistica.

L'arte relazionale costituisce quindi forse al grado maggiore l'idea di un'arte urbana, di un'arte pubblica dove ad essere interessate non sono le forme esterne della città ma la rete di relazioni, le pratiche che in esse hanno luogo. L'analogia che vedremo con le forme mimetiche riguarda proprio questo aspetto. In natura, infatti, il mimo non imita solo l'aspetto sensibile del modello, come forme, colori o odori, ma anche quello dei comportamenti.

2.4. Arte Pubblica come linguaggio della città

Louis Marin fornisce l'idea della possibilità di esperire un percorso in termini di enunciazione, idea che verrà ripresa più tardi, come abbiamo visto nel par. 2.2., da de Certeau (v. Del Ninno 2007).

Attraverso lo sguardo di un passante in movimento che percorre spazi e itinerari e occupa diversi punti di vista, «il testo sarà fatto di strategie e di tattiche processuali e lo spazio sarà l'effetto prodotto dalle operazioni che lo orientano e lo temporalizzano in una unità polivalente di programmi conflittuali e di prossimità [...]. Il racconto è una grande sintagmatica e sintassi plurali, un insieme fatto di percorsi, itinerari e tragitti» (Marin 1994: 82).

I presupposti affinché sia legittima questa idea di linguaggio urbano, in cui si colloca l'opera di Public Art, si fondano sul fatto che la città si presenta sempre come contesto in cui agiscono già differenti semiotiche: architettura, codici della pubblicità, del traffico, ma anche sistemi, come, ad esempio, i circuiti chiusi delle telecamere di controllo. Esse danno forma a sostanze espressive tra le più varie (asfalto, suoni e numeri, luci, manipolazioni di temperatura e clima, freddo e caldo, umidità, rottami e graffiti, comportamenti) secondo un approccio sensoriale ed estetico ogni volta diverso; esse inoltre possono investire tematiche complesse che riguardano le forme di convivenza urbana, come conflitti sociali o immigrazione.

A proposito di questa complessità, è opportuno chiamare in causa il concetto di semiosfera di Lotman (Lotman 1985; v. anche Cervelli e Sedda 2006). Egli motiva la necessità di occuparsi, accanto ai singoli aspetti delle arti e delle opere, anche dello studio degli insiemi veri e propri (Lotman 1998).

Ricordiamo brevemente come Lotman, già a proposito della teoria dell'*intérieur* e dell'architettura, indichi la presenza di un poliglottismo culturale tra stili diversi, tra semiotiche diverse, dove si costituisce un insieme nel quale unità varie e autosufficienti intervengono come elementi di un'unità di ordine più elevato e dove intervengono diversi linguaggi che si pongono in regime di traduzione reciproca.

⁶ Per quel che riguarda l'intersoggettività con particolare riferimento alla accezione semiotica, torneremo ancora in 2.5.

Nell'*intérieur*, grazie alla compresenza di opere di diverso genere e diverse epoche, si rende possibile l'attuazione dell'atto enunciativo, della definizione di un testo:

gli *intérieur* costituiti da oggetti di un unico periodo e di un unico stile producono un'impressione di monotonia, perché composti da elementi che mostrano troppo apertamente la loro unitarietà stilistica e la loro sincronicità cronologica. Questo è particolarmente evidente quando un determinato modello di *intérieur* viene riprodotto pari pari nell'arredamento di un ambiente vero e proprio [...]. Il fatto è che ogni *composizione modello* rappresenta una determinata *lingua*, e quando viene trasformata in un *intérieur* viene usata come *testo*. Nel caso della composizione modello l'enunciazione è qualcosa di potenziale, nel caso dell'*intérieur* reale si ha un vero e proprio enunciato. (ivi: 27)

Nel dialogo tra contesto storico e testo moderno nell'architettura, nell'eterogeneità stilistica di un insieme, consiste il poliglottismo del contesto architettonico. Avviene poi anche un dialogo interno nell'ambito di uno stesso testo «attraverso lo scontro, il conflitto, l'intersezione e lo scambio di informazioni fra tradizioni differenti, fra sottotesti diversi e fra le voci dell'architettura» (ivi: 41-42) e in relazione con la semiotica delle serie non-architettoniche: rituale, quotidiana, religiosa.

Come l'architettura, anche il paesaggio urbano può essere visto come spazio culturale *polilogo*, parte di una idea di cultura come tessuto plurale dei dialoghi, un sistema di interdipendenza tra elementi in relazione reciproca, città come ipertesto.

2.5. Ricezione nel pubblico

Di fronte a una tale complessità può emergere il bisogno di un criterio di coerenza, in primo luogo nella possibilità di definire i limiti stessi del testo.⁷

Ma è proprio su tale ambiguità che si fonda spesso la tattica dell'artista, nel prevedere gli effetti di una *decodifica aberrante*, come la definisce Eco, da parte dello spettatore, o nell'uso di tattiche di mimetismo e *camouflage* (vedi oltre) rispetto ai linguaggi che ne costituiscono il contesto.

Si tratta infatti, nei casi che prendiamo in considerazione, di molto più della semplice costruzione di un testo aperto, dove viene lasciata al fruitore la possibilità di completarlo e interpretarlo liberamente. Si tratta invece della strategia dell'autore di creare un lettore modello duplice, ovvero un lettore ingenuo, di primo livello, che vede l'intervento artistico nell'abituale contesto dei linguaggi urbani e un lettore critico, di secondo livello, che lo interpreta come intervento di arte pubblica e lo legge dunque nel contesto del linguaggio specifico, ponendolo in relazione alla serie di opere di sua conoscenza di questo tipo di interventi.⁸

⁷ Vedi Floch (1990), in particolare nello studio sui viaggiatori della metropolitana o anche il testo come oggetto di contrattazione in Cavicchioli (1996).

⁸ Per la nozione di lettore modello vedi Eco (1979; 1990; 1994).

Non è tuttavia sufficiente a mio parere ricorrere alla sola nozione di duplice lettore modello, perché in questo caso l'autore introduce la possibilità stessa dell'errore di interpretazione come scarto tra i codici del produttore del testo e quelli dell'interprete, ovvero come quella che viene definita *decodifica aberrante* rispetto alla presunta volontà di un autore modello, facendolo in qualche modo deliberatamente.

Si contempla la possibilità stessa che l'opera non venga nemmeno interpretata come tale. Il tempo della fruizione diviene così contrattempo, distrazione dai normali modi di espletare pratiche quotidiane o di codificare linguaggi apparentemente noti. Ci troviamo di fronte a un attore dotato di una competenza che agisce su un duplice livello, del pubblico della strada e del pubblico dell'arte, e dal punto di vista della ricezione di un attore che deve stabilire l'esistenza dell'una o l'altra relazione, riconoscendola o ignorandola, accettandola o rifiutandola, impersonando allo stesso tempo più ruoli attanziali secondo la messa in opera di due programmi narrativi diversi.

La nozione di *attente collettivo* sembra essere proficua: abbiamo in precedenza messo in evidenza il carattere conflittuale dei linguaggi che interagiscono nel contesto urbano. Ora la riflessione semiotica aiuta a considerare il fatto che anche nelle situazioni di conflitto non ci si trovi soltanto di fronte a soggetti singoli e isolati ma ad "inter-attori" (Fabbri e Montanari 2004). Nell'analisi de "la sfida", Greimas (1983) pone alla base di tale figura semiotica la struttura dell'*attente duale*: «struttura di senso condivisa sia dall'attore sfidante che dall'attore sfidato i quali, oggettivamente, si vengono a trovare in una condivisione perlomeno di un sistema valoriale: quello che implica il riconoscimento dell'altro in quanto sfidante, e la partecipazione di entrambi alla disputa» (Fabbri e Montanari 2004).

Il confronto polemico-conflittuale, alla base della comunicazione strategica, afferma dunque Greimas, implica una complicità oggettiva tra manipolatore e manipolato.

Landowski, propone una interessante analisi delle modalizzazioni che riguardano i regimi di visibilità (fig. 1), in relazione ai giochi ottici che possono aver luogo tra osservatore e osservato, in diverse configurazioni spaziali che

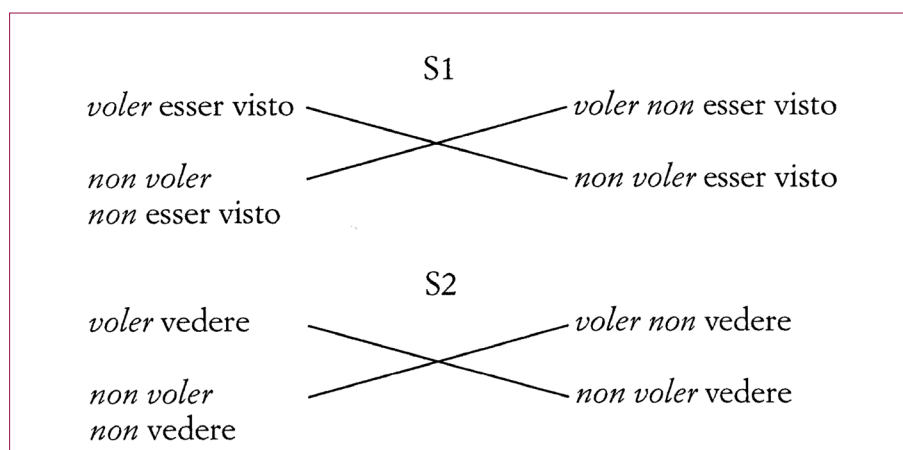


Figura 1. Struttura elementare del "volere visivo" (Landowski 1989: 119 tr. it.).

hanno luogo nello spazio urbano (v. Mangiapane 2010). L'analisi pare pertinente sia riguardo le modalità di arte pubblica che prendiamo in considerazione, sia relativamente alle strategie che entrano in azione nel mimetismo animale che vedremo nel prossimo paragrafo.⁹

3. Tattiche del *camouflage*

In ambito semiotico, come suggerisce Paolo Fabbri, i problemi sollevati dallo studio del *camouflage* sono molto importanti a livello dei *sistemi di rappresentazione* e di *distorsione della rappresentazione*.

Fin dal *Trattato di semiotica generale* (1975) Umberto Eco sostiene che il segno è fatto per mentire! Ma il *camouflage* costringe a ripensare l'idea stessa di segno. Non si riduce ad una problematica referenziale – qualcosa che sta per qualcos'altro – o inferenziale – se... allora – e soprattutto amplia le vedute sul concetto di produzione segnica. Emerge, infatti, come un sistema complesso di strategie di presentazione (del me, del prossimo) e di rappresentazione (del sé, degli altri) che operano secondo forze in gioco. Queste forze ridefiniscono – riorganizzano e ridispiegano – le forme del mondo vivente: animali e umane. La tesi di René Thom che ogni morfologia è il risultato di attrattori in conflitto e/o in contratto fra loro sta sullo sfondo di una riflessione sulla zoosemiotica e la semiotica della cultura. Al “se... allora” si aggiunge un “se... ma”. (Fabbri e Migliore 2008)

Cosa distingue infatti nell'ambito della lotta per la sopravvivenza, si sono chiesti gli zoologi e gli etologi, una rassomiglianza utile da una inutile? Il fatto che la prima viene colta da un altro organismo per il quale è importante riconoscere l'aspetto di elementi pericolosi: la chiave è che l'organismo sia capace di rilevare un carattere particolare che costituisce la somiglianza. Tale carattere può essere definito *segnale* e *ricevitore del segnale* l'organismo che reagisce al segnale.

Greimas concepisce in particolare l'attante soggetto come un soggetto *intenzionale* (un soggetto della mancanza, un soggetto della ricerca, un soggetto del desiderio) che mira a un *valore semantico* (ideologizzato positivamente) investito in un oggetto. Ciò significa che il programma narrativo di base è un programma di congiunzione tra un soggetto e un oggetto-valore, strettamente analogo a quello di congiunzione tra un predatore e una preda... (Petitot-Cocorda 1985: 52 tr. it.)

⁹ Ogni visione è sempre frutto della disposizione di due soggetti, un osservatore e un osservato, modalizzati nei confronti di ciò che osservano. Per ognuna delle quattro modalità è possibile realizzare una casistica di configurazioni passionali diverse. Ad esempio, in quella della passione della visione secondo il volere, proiettata sul quadrato semiotico, si ottiene una configurazione che oppone per un soggetto S_1 il voler essere visto al voler non esser visto nell'asse dei contrari; e il non voler non esser visto al non voler esser visto su quello dei sub-contrari. Mentre un anti-soggetto S_2 articolerà voler vedere a voler non vedere nell'asse dei contrari e non voler non vedere a non volere vedere nell'asse dei sub-contrari. Il risultato può dar adito a passioni nominabili, che vengono articolate dando la possibilità di numerose combinazioni. Ad esempio, il voler esser visto di S_1 associato al voler non vedere di S_2 comporterà la configurazione passionale dell'esibizionismo di S_1 (cfr. Landowski 1989: 111-134).

Il *camouflage*, inoltre, si presenta come una delle modalità semiotiche dell'invisibile. Esso è contro qualcuno, si presenta in una situazione di conflitto, implicando la costruzione di un soggetto e di un anti-soggetto attorno a un oggetto di valore.¹⁰

3.1. Tattiche e strategie

Sempre da de Certeau proviene la seguente citazione che invece anticipa un argomento fondamentale. Attraverso l'idea di tattica riassume e supporta il raffronto qui sostenuto, poiché pone in relazione, in riferimento alla *metis* (vedi 3.), le pratiche urbane a quelle evolutive del mondo naturale:

Molte pratiche quotidiane (parlare, leggere, circolare, fare la spesa o cucinare eccetera) sono di tipo tattico. E così pure, più in generale, gran parte dei "modi di fare": rivincite del *debole* contro il più *forte* (i potenti, la malattia, la violenza delle cose o di un ordine eccetera), tiri mancini, abili mosse, astuzie da *cacciatore*, capacità di manovra, simulazioni polimorfe, trovate ingegnose, poetiche quanto bellicose. Queste prestazioni operative si basano su saperi molto antichi, che i Greci designavano col termine *mêtis*. Ma risalgono a epoche ben più lontane, a memorabili familiarità con le astuzie e le simulazioni delle piante e dei pesci. Dal fondo degli oceani alle scaltezze delle megapoli, le tattiche presentano contiguità e invarianze (de Certeau 1990: 16).

Riprendiamo la definizione di de Certeau di *tattica* e *strategia* individuata in relazione alle pratiche di utilizzo e di consumo del cittadino.

L'arte pubblica che prendiamo in considerazione agisce su un territorio che non gli è proprio e agisce dunque per tattiche trasversali, modi d'uso di spazi che sono già stati creati, suddivisi e imposti da altri secondo altre strategie. Si cerca un margine di gioco per volgere a proprio profitto il sistema costrittivo del luogo, della lingua che le tattiche possono aggirare, manipolare, accerchiare.

De Certeau, infatti, distingue tra questo uso incoerente dello spazio costruito dove vengono iscritte altre intenzionalità rispetto allo spazio gestito funzionalmente.

Chiamo *strategia* il calcolo (o la manipolazione) dei rapporti di forza che diventano possibili dal momento in cui un soggetto dotato di una propria volontà e di un proprio potere (un'impresa, un esercito, una città, un'istituzione scientifica) è isolabile. Essa postula un *luogo* suscettibile di essere circoscritto come uno *spazio proprio* e di essere la base su cui gestire i rapporti con obiettivi o minacce *esteriori* [...]. (de Certeau 1990: 71)

La strategia implica una predominanza dello spazio sul tempo, consente un controllo del luogo attraverso uno sguardo e un sapere.

¹⁰ Si presenta quindi di fatto come una narrativizzazione dell'invisibile. In questo caso non avviene per occultamento o fuga come in altre modalità dell'invisibile, ma si tratta di una opacità in presenza della visione (Casarin e Fornari 2010).

«Definisco *tattica* l'azione calcolata che determina l'assenza di un luogo proprio. Nessuna delimitazione di esteriorità le conferisce un'autonomia. La tattica ha come luogo solo quello dell'altro. Deve pertanto giocare sul terreno che le è imposto così come lo organizza la legge di una forza estranea» (*ivi*: 73).

Approfitta delle occasioni, è un'astuzia, un'arte del più debole. Le tattiche sono procedure che valgono grazie alla pertinenza che conferiscono al tempo, alle circostanze che l'istante preciso di un intervento trasforma in situazione favorevole (*ivi*: 75).

Il ricorso alla *metis* (Detienne e Vernant 1974) viene contrapposto all'uso della forza: in qualsiasi scontro il successo può essere ottenuto in due modi: o con la superiorità di potenza nel campo in cui si svolge la lotta, per cui è il più forte che ottiene la vittoria, oppure con accorgimenti di altro ordine, il cui effetto è quello di falsare la prova e di far trionfare chi poteva dirsi sicuramente battuto. Per questo potrà essere considerato un inganno e una frode o suscitare ammirazione e sorpresa, avendo trovato il più debole le risorse per battere il più forte contro ogni previsione. Solo il possesso della *metis*, anche per il più forte, costituisce una forma di potenza assoluta che garantisce la supremazia sull'altro.

Un'altra caratteristica riguarda l'orizzonte temporale della *metis*: essa si svolge in una situazione incerta e ambigua, dove viene però esercitato un continuo e vigile controllo. Questo tempo incostante e instabile viene reso con l'immagine dell'agguato e della posta, dove si osserva l'avversario per colpirlo nel momento opportuno. Come nella caccia, occorre spiare il nemico e la *metis* comporta il fatto di essere sempre pronti a scattare, dopo aver aspettato pazientemente l'occasione attesa da tempo e averla premeditata. L'occasione viene colta attraverso un programma già inscritto da tempo.

La *metis* è una potenza di astuzia e di inganno, essa agisce per travestimenti. Per ingannare la propria vittima assume una forma che maschera, invece che rivelarla, la sua vera natura invece che rivelarla, traendo in errore l'avversario e lasciandolo sbalordito di fronte alla sua disfatta. Attraverso questa doppiezza, la *metis* si mostra sempre diversa da ciò che è: si assimila a quelle realtà menzognere e potenze dell'inganno che Omero designa col termine *dólos*: il cavallo di Troia, il letto d'amore dai legami magici, l'esca per la pesca, tutte trappole che dissimulano, sotto apparenze rassicuranti o seducenti, il tranello che celano dentro di sé.

Questo modello di tattica è possibile paragonarlo con quello che avviene nella competizione comunicativa dei linguaggi che agiscono nelle metropoli. Come prevalere nei confronti delle forme di comunicazione che dispongono di grandi mezzi, come ad esempio la pubblicità?

In questi caratteri della *metis*, della volpe il capovolgimento e del polipo il polimorfismo, possiamo trovare una analogia con le astuzie di una comunicazione urbana che si adatta all'ambiente dissimulando la varietà dei linguaggi presenti (polimorfismo) e coglie l'occasione di una attenzione temporanea, anche involontaria, del passante per rivelarsi d'un tratto una forma diversa di comunicazione rispetto a quella simulata (capovolgimento).

3.2. Concetti di mimetismo animale

La teoria del *mimetismo* in senso proprio (v. Gullan e Cranston 1994), fu una delle prime applicazioni della teoria darwiniana dell'evoluzione ad opera di Henry Bates, un naturalista che operò nella seconda metà del XIX secolo. Osservò come molte farfalle di aspetto simile, dai colori brillanti, alcune appartenenti a specie imparentate fra loro, altre appartenenti a famiglie anche molto diverse, si difendevano dai predatori. Alcune, di specie comune, disponevano di un sistema di difesa chimico che le rendeva inappetibili ai predatori e lo rendevano noto tramite una livrea aposematica, cioè con colori vistosi ostentati da un volo lento. Altre specie, meno numerose, traevano vantaggio dall'assomigliare a queste ultime, non disponendo degli stessi sistemi di difesa, ma imitandone l'aspetto. Il segnale aposematico del modello, emulato dal mimo, avverte il predatore della tossicità del suo possessore.

Le varie classificazioni di questi fenomeni oppongono dunque al mimetismo criptico il mimetismo fanerico o di ostentazione (*mimicry*), distinto a sua volta in mimetismo batesiano (quando una specie animale innocua imita un modello aposematico) e mimetismo mülleriano¹¹ (quando due o più specie lontane filogeneticamente, tutte inappetibili, si imitano a vicenda e perciò condividono la stessa colorazione aposematica).¹²

Anche nell'entomologia più recente (v. Gullan e Cranston 1994) si distingue tra l'inganno visivo che fa sì che un insetto assomigli allo sfondo costituito dall'ambiente circostante o comunque ad un oggetto non commestibile, e il mimetismo che riguarda il fenomeno per cui un animale assomiglia a un altro riconosciuto come non commestibile dai suoi nemici. Si distingue cioè tra insetti criptici e quelli che imitano altri animali.

Il mimetismo criptico può assumere la forma del camuffamento,¹³ rendendosi indistinguibile dall'ambiente attraverso diverse strategie che riguardano le caratteristiche dello sfondo.

Possono assumere l'aspetto di uno sfondo uniforme o disomogeneo, dotarsi di contrombreggiature, cioè adottare colori chiari nella parte inferiore e scure in quella superiore, o ancora adottare un disegno che spezzi il contorno del corpo (camuffamento *disruptivo*) e adottare una forma bizzarra irrecognoscibile.

Oltre al camuffamento, il mimetismo criptico può essere del tipo denominato *mascheramento* o *mimesi*, in cui gli insetti si nascondono ai predatori assumendo la forma di oggetti non commestibili come escrementi o parti di piante come spine o foglie.

Sia nel mimetismo criptico che in quello batesiano abbiamo dunque i tre componenti base: il *modello* (animale o ambiente), il *mimo* e l'*osservatore* (cioè il predatore) che agisce da agente selettivo.

¹¹ Teorizzato da Friedrich Johann Theodor Müller (Erfurt, 1821-Blumenau, 1897), biologo tedesco.

¹² Oppure quest'ultimo diviso in *apo-sematico*, quando l'avvertimento è autentico o *pseudo-sematici*, quando la minaccia è fittizia (Huxley 1934).

¹³ Vedremo come altri autori utilizzino questo termine, come anche il successivo, mascheramento, in modo diverso.

Si ha una forma di messaggio mimetico quando, dalla rassomiglianza tra due messaggi, un organismo ricevente subisce uno svantaggio (v. Grignolio 2001). Dati i due principi mimetici fondamentali, quali la convergenza tra due segnali nel fenomeno dello sdoppiamento e lo svantaggio del destinatario, si presenta un modello triangolare di ogni caso mimetico (fig. 2):

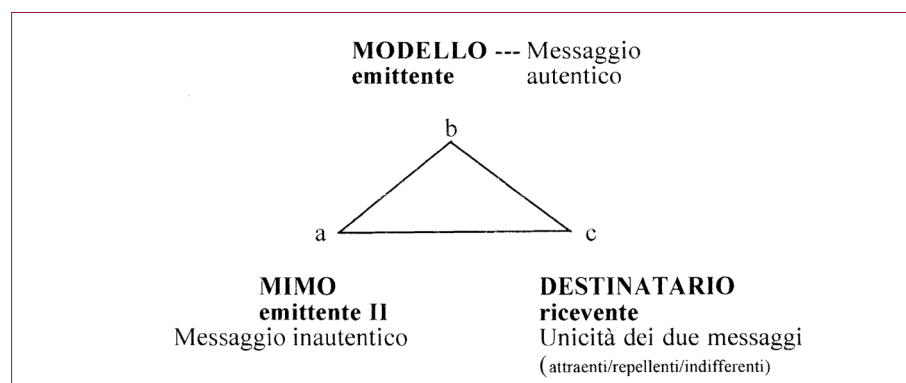


Figura 2. Modello generale di inganno mimetico (Grignolio 2001: 219).

A questo possiamo affiancare un modello basato su ruoli attanziali e su ruoli tematici.

Il mimo si avvantaggia della relazione evolutiva intercorsa tra la specie che utilizza la segnalazione aposematica, «cioè un organismo che “parassita” il mezzo di comunicazione (Gullan e Cranston 1994: 373), venendo così ritenuto inappetibile alla stregua del modello.

Troviamo dunque già dalla prima descrizione del fenomeno fatta dai biologi la descrizione di uno schema narrativo attanziale associato a ruoli tematici.

Il mimetismo è dunque un campo importante nello studio dell'evoluzione: serve ad ingannare un ricevitore di segnale e le false forme di richiamo sono efficaci se traggono in inganno almeno una volta, meglio se più volte.

La capacità di apprendimento, inoltre, degli animali ingannati gioca un ruolo importante ma variabile. I segnali mimetici non sono solo segnali d'avvertimento, ma possono avere per scopo la cattura della preda, la cura della prole, l'accoppiamento o altro. Cos'è dunque il mimetismo, si chiede Wickler a conclusione? La chiave è rappresentata dal ricevitore di segnale ingannato. «Dal punto di vista di quest'ultimo si può distinguere camuffamento e mimetismo, benché in entrambi i casi, un organismo vivente simuli altri oggetti» (Wickler 1968: 203-204 tr. it.). Il mimetismo è stato a volte suddiviso in base al modello, così addirittura «la somiglianza con oggetti inanimati è stata definita mimesi e le rassomiglianze con oggetti di origine animale o vegetale, sono state perfino battezzate zoomimesi o fitomimesi» (*ibidem*). Tuttavia, dal punto di vista del ricevitore del segnale si può fare una differenza:

qualora venga imitato un segnale che lo interessa si tratterà di mimetismo; se viene imitato lo sfondo che generalmente non lo riguarda, si tratterà di camuffamento (o mimesi). [...] Una delle condizioni del mimetismo è l'esistenza di due diversi trasmettitori di segnale S1 e S2, che trasmettono lo stesso segnale e hanno almeno un ricevitore comune

(E) il quale reagisce ad entrambi nello stesso modo. Uno de trasmettitori sarà chiamato modello e l'altro imitatore; l'insieme forma un sistema di mimetismo. (*ibidem*)

Per Wickler, dunque, è necessario che il ricevitore del segnale sia ingannato da un segnale falsificato che ha per lui un significato del tutto particolare. E inoltre è importante sapere se nel ricevitore la conoscenza del significato del segnale è innata o se deve essere appresa. Si ribadisce dunque come sia importante la conoscenza del ricevitore del segnale e delle sue reazioni ad esso.

Abbiamo considerato principalmente il mimetismo visivo perché il più studiato ed evidente per l'uomo, considerando tuttavia che anche lo spettro visivo degli animali, in quanto ricevitori del segnale, varia da specie a specie. Forme simili riguardano ovviamente tutti i canali percettivi.

La figura seguente mostra una possibile sintesi delle diverse forme attraverso cui si manifesta il mimetismo animale e vegetale, considerando tre coppie oppositive principali (fig. 3).

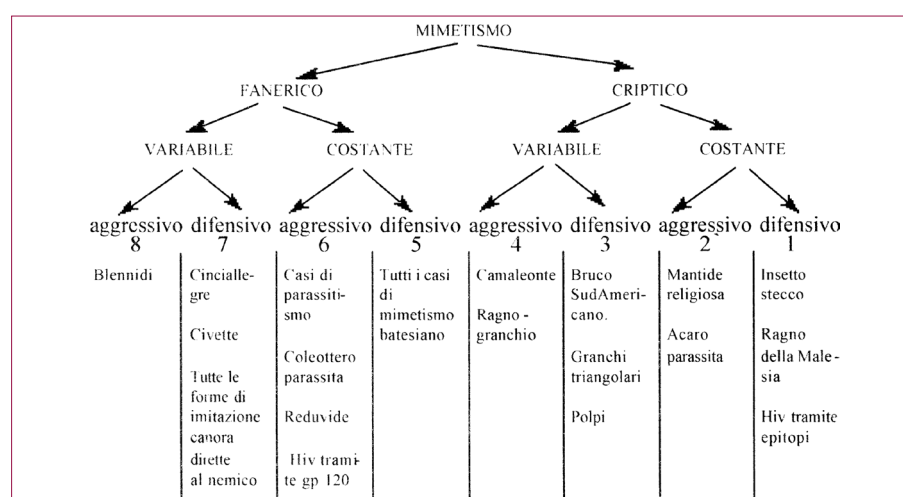


Figura 3. Nodi oppositivi di simulazione mimetica (Grignolio 2001: 221).

Ogni forma di mimetismo risponde a tre scelte dicotomiche: tra fanerico vs. criptico (il segnale imitato interessa o meno il ricevente?); tra variabile vs. costante (il mimo adatta in itinere sé all'ambiente oppure fa sì che l'ambiente lo mimetizzi?); tra aggressivo vs difensivo (il mimo vuole ottenere uno scopo ulteriore a quello della copertura, oppure essa è l'unico scopo? Grignolio [2001: 11-12]).

Oltre alla necessità della presenza di una relazione tra tre attanti – mimo, modello e osservatore –, il mimetismo prevede una articolazione di contenuti quali presenza/assenza e identità/alterità.

Da un punto di vista semiotico ugualmente,

poiché bisogna intendersi per battersi, e poiché i segni sono manipolabili, è anche possibile la *reversibilità dei ruoli*. Il predatore, cioè, indossa i panni della preda, e la preda può camuffarsi da predatore. Da questo punto di vista, è pertinente che i segni

impiegati siano non veri o falsi, ma efficaci. A valere è la credibilità del simulacro offerto all'altro, le mosse interattive e i *regimi di credenza* e di *sospetto* che si innescano. (Fabbri e Migliore 2008)

Osserva Caillois come i criteri siano ambigui, perché l'animale può nascondere per difendersi o per attaccare, può minacciare davvero o fingere, tuttavia quali che siano le intenzioni, per essere efficace l'aspetto deve essere identico. Quello che importa, dice Caillois, è la natura dei risultati cercati o ottenuti dall'animale. Propone quindi una ripartizione che distingue: *travestimento*, quando l'animale imita l'esemplare di un'altra specie; la *mimetizzazione*, grazie alla quale l'animale si confonde con l'ambiente (allocriptia, omocromia, omotipia e colorazioni disruptive); *intimidazione*, quando l'animale spaventa la preda o aggressore, senza che necessariamente il pericolo sia reale.

Tutti i casi visti di mimetismo hanno la caratteristica comune di costituire una forma di manipolazione della comunicazione. Servono a suscitare nel predatore o nella vittima reazioni diverse, a lui più vantaggiose, rispetto a quello che l'animale susciterebbe in assenza di mimetismo. Una ulteriore classificazione recente di strategie adattive prende in considerazione tre forme principali: *destrutturazione*, *iperstrutturazione* e *cambiamento di sintassi* (cfr. Wickler 1968).

La destrutturazione coincide essenzialmente col mimetismo criptico: i contorni del corpo sfumano o si confondono con l'ambiente.

L'iperstrutturazione, all'opposto accentua i contrasti e rende più visibile l'animale: questo esibizionismo accomuna modello e mimo piuttosto che appartenere solo a quest'ultimo, come hanno messo in luce alcune teorie più recenti. In ogni caso si tratta di organismi la cui strategia è quella di risultare ben visibili e riconoscibili (attraverso colorazioni aposematiche) perché devono comunicare la protezione di strumenti di difesa, come la presenza di sostanze tossiche o almeno disgustose nel proprio organismo. Il predatore in questo caso deve aver fatto esperienza di tale difesa perché la strategia sia efficace.

Il cambiamento di sintassi infine riguarda un animale che, pur rimanendo visibile, si presta ad una lettura sbagliata delle sue forme con uno scambio, ad esempio, tra testa e estremità posteriore del corpo. Il predatore si accorge così della errata lettura solo quando la preda scappa via velocemente in una direzione inaspettata.

3.3. Confronto con forme simili di linguaggi urbani

Un contesto competitivo in cui agiscono un insieme di forze dispari, dove attraverso l'uso della *metis* il debole si confronta con attori più armati, costituisce l'elemento comune tra i fenomeni di mimetismo animale e le tattiche degli attori che si confrontano nelle pratiche dei linguaggi delle metropoli. Consideriamo quelle forme di comunicazione che dispongono di mezzi inferiori, impossibilitati di disporre di uno spazio proprio, di una vera strategia, e agiscono sfruttando quello dell'altro, secondo le tattiche che traggono efficacia dallo sfruttamento della situazione (cfr. 3.1.).

È utile allora guardare ad alcuni linguaggi che fanno da modello per quei mimi che sono costituiti dalle forme di arte pubblica in questione: la pubblicità, la comunicazione sociale degli attivisti politici, ma nella particolare condizione di essere caratterizzate da un aspetto comunque ibrido. Noteremo tuttavia che, come avviene nel mimetismo animale di tipo batesiano e mulleriano, in accordo anche ai problemi di intersoggettività indicati da Thom (2006), non sia del tutto possibile distinguere tra modello e mimo, se non a costo di effettuare una forma di schematica semplificazione.

Ciò che le distingue dall'arte pubblica è comunque la dichiarazione, più o meno esplicita e più o meno mediata per ragioni tattiche, di una intenzionalità e di uno scopo comunicativo preciso: vendita di un prodotto, celebrazione di un personaggio, trasmissione di informazioni, condivisione di valori sociali, ecc.

3.3.1. *Guerrilla marketing e mediattivismo*

Un interessante esempio di rovesciamento dell'utilizzo di linguaggi specifici tra arte e pubblicità è costituito dal *Guerrilla marketing*. Esso costituisce una controprova al fatto che venga utilizzato questo metodo di camuffamento reciproco tra linguaggi espressivi che mirano a ottenere effetti di senso diversi.

La definizione nasce nel 1984 ad opera del pubblicitario statunitense Jay Conrad Levinson, nel suo libro omonimo, il cui sottotitolo recita: *Secrets for Making Big Profits from Your Small Business*. Nel sito internet, sulla base di un fondale in puro stile camouflagage, attualmente l'autore compare in divisa militare per pubblicizzare un corso intensivo di tecniche di guerriglia pubblicitaria. Come recita il sottotitolo, infatti, si tratta di una forma di *promozione pubblicitaria* non convenzionale e a basso budget ottenuta attraverso l'utilizzo creativo di mezzi e strumenti aggressivi che fanno leva sull'immaginario e sui meccanismi psicologici degli utenti finali. Un altro carattere interessante, sottolineato dall'autore stesso, e che lo avvicina alle tattiche analizzate precedentemente, è che «l'investimento nel *guerrilla marketing* si basa sul *tempo*, l'energia e l'immaginazione anziché sul denaro». Nella distinzione tra tattica e strategia abbiamo già visto l'utilizzo del tempo rispetto allo spazio proprio impiegato dalle forme di potere. Inoltre, suggerisce di valutare i risultati sulla base delle *relazioni* instaurate piuttosto che sulle vendite. In seguito si sono affermate strategie che traggono spunto da queste premesse, ma sono state realizzate anche da grandi compagnie, con una evidente diversa metodologia, conservando però la tendenza a uscire dalle forme canoniche di comunicazione e cercarne nuove, ibridandosi con altri linguaggi e, cosa per noi più interessante, spesso attraverso strategie di mimetismo rispetto all'ambiente urbano (v. Dorrian, Murray e Lucas 2006).

Anche le cosiddette forme *virali* di comunicazione sembrano altro rispetto a quello che sono. Sono paragonabili ai virus in quanto forme replicanti e in quanto capaci di diffusione al fuori dei canali riconoscibili, generando una influenza per via di finzioni. Si basano sull'auto-capacità di replicarsi una volta dato l'avvio e costituiscono un interessante campo per lo studio dell'influenza basata sull'adesione volontaria, perlopiù su processi attivati sulla rete. Asso-

ciato ad esso c'è anche il *Marketing virale*, che sfrutta le stesse modalità di comunicazione per innestarvi un messaggio di tipo pubblicitario.

Sono testi che dissimulano la loro natura anche alcune forme di *Mediattivismo*, che sfruttano le possibilità offerte dalle nuove tecnologie per veicolare una critica ai rapporti tra produzione e fruizione dei mezzi di comunicazione. I mediattivisti attraverso un'opera di controinformazione cercano di diffondere contenuti di tipo sociale o politico e allo stesso tempo contribuiscono, con il loro uso alternativo dei mezzi di comunicazione, a una loro costante ridefinizione rispetto al sistema imposto dai soggetti di potere. Si avvicinano queste modalità dunque all'uso della *metis*, della possibilità del debole di sfruttare il terreno dell'altro per emergere nel confronto. Attraverso mezzi più tradizionali come riviste,¹⁴ ma soprattutto via internet, si praticano interventi di *culture jamming*, interferenza e disturbo della trasmissione culturale.

Questi temi di tipo sociale, i rapporti con la situazione mutevole di migrazioni, precarietà, mobilità (v. Scotini 2003), il tema dell'identificazione nell'altro (v. Foster 1996) emergono anche nella ricerca artistica degli anni Novanta con strumenti propri delle pratiche di arte pubblica, relazionale e della *New genre public art* (cfr. 2.3. e nota 1).

4. Arte urbana mimetica

4.1. Segreto e menzogna

L'analisi delle modalità con cui le opere di arte pubblica si celano o cercano di mostrarsi nell'ambiente urbano, o le strategie dell'apparire e del non-apparire che abbiamo studiato nelle diverse forme di mimetismo animale, può affinarsi applicando gli strumenti messi a punto dalla semiotica riguardo le categorie paradigmatiche dell'essere e dell'apparire, che articolano a loro volta segreto e menzogna. Possiamo considerare la *mimicry* come sbilanciata verso la deissi del segreto, e il mimetismo batesiano (o quello dell'animale che si traveste da altro o imita la testa sul retro del corpo) verso quello della menzogna. L'uno è presente ma non appare, per sfuggire al predatore o avvicinarsi maggiormente alla preda nel caso del mimetismo aggressivo. L'altro appare pericoloso, inappetibile, o appare un altro, ma non lo è, sfruttando la protezione del modello.

Col mimetismo mülleriano ci troviamo nel caso di un mimetismo dell'essere e dell'apparire, ovvero della verità: varie specie si somigliano per mostrare con maggior efficacia agli occhi o ai sensi della preda potenziale che sono pericolose o inappetibili; non vi è inganno, e dunque per alcuni nemmeno mimetismo vero e proprio (fig. 4).

A livello di sintassi narrativa, l'articolazione della modalizzazione degli attori che agiscono in una situazione di mimetismo può essere resa efficacemente attraverso l'analisi della categoria della *veridizione*, manipolazione che permette una tipologia degli interventi che sfruttano il segreto o la menzogna

¹⁴ Vedi ad esempio *Adbusters*, con le sue pratiche di *subvertising* cioè che mirano a sovvertire l'anima dell'economia, quella della pubblicità e del marchio.

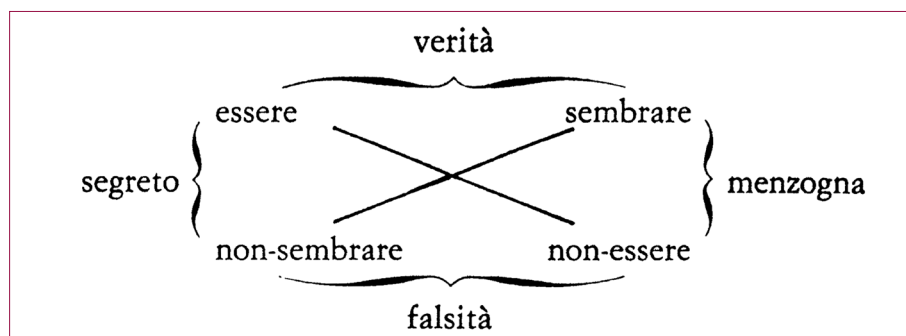


Figura 4. Categoria della veridizione (Greimas 1983: 51 tr. it.).

per le proprie tattiche. La riuscita di entrambe riguarda il contratto fiduciario che il soggetto enunciatore riesce a stabilire con l'enunciatario. Ciò accomuna le strategie del mimetismo animale così come si sono stabilizzate in tempi lunghissimi, come le tattiche di utilizzo dello spazio urbano da parte degli artisti che prendiamo in considerazione.

Il quadrato di veridizione è una struttura che organizza i tratti semici *essere* e *sembrare* sulla base della categoria della *manifestazione*. Mette in relazione lo schema della manifestazione: *sembrare* e *non-sembrare*, e lo schema dell'*immanenza*: *essere* e *non-essere*. Rispetto a una manifestazione, a un'occorrenza fenomenica, ci si aspetta che un soggetto possa portare dei giudizi di valore veridittivo, cioè possa esercitare un *sapere* o un *credere* assumendo determinate relazioni di quel fenomeno con un supposto piano di immanenza, l'*essere* (cfr. Marsciani e Zinna 1991: 54; v. Greimas 1984).

Nel mimetismo animale, dove è in opera una comunicazione strategica che ha come valore in gioco la vita dell'individuo e della specie, la relazione intersoggettiva tra mimo, modello e osservatore (predatore o preda), si stabilisce su degli effetti di senso discorsivi che si basano sul giudizio, frutto di una competenza cognitiva, della relazione tra l'essere e il sembrare.

La relazione che determina un'opera d'arte nello spazio pubblico costituisce anch'essa un caso particolare di comunicazione intersoggettiva. A livello profondo entrano in causa, dunque, i luoghi di esercizio del *fare persuasivo* (far credere) e del *fare interpretativo* (credere).¹⁵ Mentre a livello semio-narrativo, attraverso una serie di espansioni sintagmatiche, la *manipolazione* e la *sanzione* narrativa.

Il fare interpretativo (o atto epistemico), quindi il fatto di subire l'influenza da parte del soggetto enunciatore, è una trasformazione da uno stato di credenza ad un altro: da ciò che è negato a ciò che è ammesso; da ciò di cui si dubita a ciò che si accetta.

Nel caso dell'accoglimento di una influenza, il fare interpretativo può essere considerato come riconoscimento e identificazione, ri-conoscimento rispetto alle proprie conoscenze e identificazione della parte di "verità" di cui già disponevamo.

¹⁵ Facciamo riferimento qui in particolare a A. J. Greimas, «Il sapere e il credere: un solo universo cognitivo», in Greimas (1983).

«Il riconoscimento è il controllo dell'adeguamento del nuovo e dello sconosciuto al vecchio e al conosciuto» (Greimas 1983: 115 tr. it.). I risultati possono essere sia negativi che positivi, in quanto l'adeguamento può essere riconosciuto o rifiutato.

Di fronte alla proposta di una nuova opera, l'atteggiamento ricettivo (l'atto epistemico) può essere di affermazione o di rifiuto (coniunzione o disgiunzione). Le posizioni intermedie rispetto a questi estremi sono l'ammettere e il dubitare e insieme alle prime vengono a formare il *quadrato epistemico* (con le relative modalizzazioni).¹⁶

Questi atteggiamenti relativi all'atto epistemico possono essere riconosciuti anche di fronte alla ricezione dell'intervento di arte urbana, nel momento in cui essa viene o meno accettata come opera d'arte, oltre che riconosciuta come lavoro che funziona secondo un insieme di regole estetiche e legittimata nel sistema. Gli elementi che permettono questo giudizio o ne determinano l'esclusione possono essere relativi all'opera stessa (intratestuali) o determinati dall'esterno nei riguardi dell'artista e dal gruppo di appartenenza.

4.2. Menzogna

Vediamo alcuni esempi di opere che sfruttano la deissi della menzogna, apparendo ciò che non sono.

Hans Haake a proposito del suo approccio *site-specific*:

Mi piace sempre sottolineare che questo tipo di specificità, caratteristico di molte mie opere, non si limita alle condizioni architettoniche, o a condizioni fisiche di altro tipo, nelle quali vengo invitato a lavorare e a esporre. Almeno altrettanto importante per me è il contesto sociale e politico. Anzi, arriverei addirittura ad affermare che, oltre all'uso tradizionale che un artista fa del bronzo, delle tele, dei colori, ecc., io uso come mio materiale anche il contesto sociale e politico.¹⁷

In particolare riguardo al suo intervento a Graz (fig.5), dove l'artista riproduce un monumento celebrativo realizzato durante l'Anschluss del 1938.

L'opera di Haacke si presenta con un carattere quasi intimidatorio nell'accezione di Caillois, e l'inganno riguarda la ripresa mimetica di un elemento storico, la riproposizione di un monumento celebrativo. Abbiamo dunque a livello dell'enunciazione una temporalizzazione differita sullo stesso luogo, dove il destinatario rimane inizialmente ingannato dal soggetto dell'enunciazione. Proprio la contrapposizione netta tra un *qui* (simulacro) costituito la stessa piazza, e un *non-ora* ("Questo lo abbiamo già visto"), pone in modo inquietante la domanda sull'identità di quel *noi* che osserviamo.

¹⁶ A livello di competenza modale del soggetto, le modalità possono essere: virtualizzante e attualizzante, il /voler-fare/ e il /poter-fare/. A livello discorsivo il prevalere di una o l'altra modalità epistemica può dar luogo a ruoli patemici stereotipi: col prevalere dei giudizi di certezza corrisponderebbe un "credulone o fanatico" e col prevalere del dubitare il ruolo dello "scettico".

¹⁷ Dall'intervento di Haacke a "La Generazione delle Immagini. Public Art", serie di incontri con artisti, critici e filosofi a cura di Roberto Pinto, Comune di Milano, terza edizione, 1996/1997. <<https://1995-2015.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Pinto/gene3.htm>>



Figura 5. Hans Haacke, *Und ihr habt doch Gesiegt* [Eppure avete vinto], Graz, 1988.

Il lavoro *Metro-Net* di Kippenberger, una “stazione della metropolitana trasportabile”, presentato alla Documenta X nel 1997 è l’ultimo che ha completato e fa parte di un più ampio progetto che si pone come parodia delle reti della globalizzazione. Consiste in una serie di entrate della metropolitana collocate nei posti più strani e inaspettati. Il lavoro inizia con un’apertura del genere nell’isola di Syros in Grecia, nel 1993. Concepita come una installazione in vari luoghi nel mondo così da formare un inutile e immaginario *network*, queste entrate della metro si sono materializzate solo in due *location* a parte Documenta: in Grecia e in Dawson City West in Canada. Quella greca è costruita in cemento mentre quella canadese in legno, adattandosi ai climi e alle tecniche costruttive dei diversi paesi. L’entrata della metro a Kassel pende sulle sponde della Fulda. Come le altre contiene dei ventilatori che simulano il vento caldo che fuoriesce da tutte le stazioni di metropolitana. La scala discende in uno spazio inagibile, indicante un accesso negato al mondo. Il progetto esiste anche in Internet, partecipando così a una rete virtuale. Sull’isola

greca Kippenberger ha anche costruito una sorta di museo fittizio composto di cinque edifici dove invita artisti a creare progetti e lo ha chiamato MoMAS parodiando il noto museo di New York.

Metro Net si configura come esempio di lavoro che agisce attraverso la tattica del repentino capovolgimento che abbiamo visto caratterizzare le astuzie della *metis*. Lo svelamento dell'inganno, favorito fino all'ultimo dalla imitazione anche degli elementi che coinvolgono in modo polisensoriale lo spettatore, come l'effetto del vento che fuoriesce solitamente dalle entrate delle metropolitane, viene poi ironicamente contraddetto dalla collocazione insolita vicino alle rive della Fulda.

Vedremo nel prossimo paragrafo esempi di mimetismo criptico, ma è utile ricordare che, come abbiamo visto in 3.2., le varie forme di mimetismo possono coesistere (osservato fin dall'antichità, ad esempio, è il caso della rana pescatrice).¹⁸

Un caso interessante di operazioni artistiche che imitano altri linguaggi urbani è quello realizzato dai <0100101110101101.org>, pseudonimo sotto al quale si celano due artisti italiani, Eva e Franco Mattes, residenti ora a New York. Il nome indica come essi siano partiti col realizzare interventi sulla rete, con modalità simili a quelle dell'attivismo mediatico, per poi passare ad operazioni con altri mezzi.

Nel lavoro del 2004, *Nike ground*, la simulazione riguardava le strategie del *Guerrilla marketing* creando un cortocircuito di arte che imita la pubblicità, ma di una forma di pubblicità che utilizza modalità di presenza tipiche dell'arte pubblica (cfr. 3.3.1). Veniva simulata la provocatoria comunicazione agli abitanti di Vienna che la Karlsplatz sarebbe stata rinominata Nikeplatz, con tanto di monumentale logo posto come scultura al centro della piazza. Il progetto veniva pubblicizzato con una struttura mobile agibile, dalla quale era possibile effettuare interventi dalle vetrine, presentando l'operazione ai passanti. Essa aveva l'aspetto, inoltre, di un grande manifesto. Veniva poi realizzato un video in stile giornalistico per documentare le reazioni dei cittadini e un sito web. Ecco allora che il lavoro sfrutta l'inganno e agisce sul pubblico dell'arte come lavoro di arte pubblica e su quello costituito dai passanti come comunicazione pubblicitaria, sollevando polemiche sul rapporto tra politica ed economia su piani diversi di ricezione (passionale perlopiù di sorpresa e indignazione per i passanti, e su un piano cognitivo per il conoscitore di arte pubblica) (fig.6).

Il caso della imitazione della pubblicità permette di fare una riflessione sul carattere ibrido, sia mimetico che fanerico dell'inganno: non sempre è del tutto decidibile poter distinguere tra segreto o menzogna. A predominare è a volte l'impatto aposematico di visibilità, a volte quello criptico all'interno del rumore ambientale ove la pubblicità costituisca un elemento pervasivo del paesaggio urbano.¹⁹

¹⁸ Inoltre, esistono casi di interventi che presentano una strategia aposematica imitando altri attori che agiscono nello spazio urbano nel tentativo di non passare inosservati, come forme *guerilla marketing*, attivisti, o anche altri artisti (in una sorta analogia con l'imitazione intraspecifica nel mondo animale).

¹⁹ Frequentemente artisti hanno realizzato interventi che mimano campagne pubblicitarie



Figura 6. Eva & Franco Mattes, *Nike Ground*, Vienna, 2003.

4.3. Segreto

Al di fuori dei linguaggi adibiti alla comunicazione, altri elementi del contesto urbano rientrano tra i modelli imitati dagli artisti. Ad esempio, quello più apparentemente discreto del cosiddetto arredo urbano, come l'illuminazione pubblica o le panchine. Esse sono utilizzate entrambe da Alberto Garutti, rispettivamente nel progetto *Ai nati oggi*, dove una serie di lampioni si accendono quando nasce un bambino in collegamento col reparto maternità della città,²⁰ e nel progetto realizzato per l'edizione del 2009 della rassegna *All'aperto* a Trivero, dove ha scolpito una serie di sedute sormontate ognuna da un ritratto fedele dei cani posseduti dagli abitanti del paese, dopo un'approfondita ricognizione nelle famiglie. Entrambe le operazioni erano accompagnate da un'iscrizione, una targa o da altre forme di informazioni a funzione didascalica ad uso del pubblico, per fornire un livello minimo di comprensione del lavoro, ma che non annullava la differenza interpretativa dei due tipi di destinatario, ingenuo e critico (cfr. 2.5.).

Altri elementi di arredo urbano come i paletti divisorii del traffico, sono stati utilizzati ad esempio da Ugo La Pietra negli anni Settanta (*Arte nel sociale*)²¹ così come Massimo Bartolini realizza *Panchina* nel 2003 nel parco del Forte Belvedere a Firenze, che consiste nella semplice sollevazione, dell'altezza di una seduta, di una porzione di forma quadrata di terreno in tutto simile al giardino circostante, con tanto di alberi e lampioni.

come ad esempio Felix Gonzales-Torres, Barbara Krueger, Alfredo Jaar. Lo stesso discorso può valere per l'architettura: Pardo, Potrc.

²⁰ Realizzato in più città tra cui Bergamo, Istanbul, Gent dal 1998.

²¹ Vedi <www.ugolapietra.com/arte_nel_sociale.htm>

Anche i mezzi stessi del traffico urbano come l'ambulanza fatta girare in *loop* nella città da Jay Chung & Q Takeki Maeda per *Coming Soon* al Mambo, o la roulotte che Michael Asher spostata di parcheggio in parcheggio durante tutta la durata di ogni edizione di *Skulptur Projekte* a Münster a partire dalla prima edizione. Perfettamente conforme, nelle prime edizioni, al paesaggio costituito dal parco di autovetture, nelle successive la roulotte si staglia per il suo carattere *vintage* rivelando la sua natura, così come avviene che certi animali perdano le proprie caratteristiche mimetiche con l'età.

Elementi costitutivi dell'architettura possono venire imitati con qualche forma di spostamento, dimensionale o funzionale (vedi ad esempio in Fischli & Weiss o Rachel Whiteread, *House*, 1993). Intervengono in modo mimetico nel tessuto urbano riflettendo sulla funzione sociale dell'architettura artisti come Marjetica Potrc (*The Urban Agriculture, Siena*, 2003) o *Santiago Cirugeda* con le sue unità abitative abusive.

Oppure elementi minori, come ad esempio le scalinate tipiche dell'accesso alle abitazioni newyorkesi, spesso situazione di incontro non produttivo tra abitanti del vicinato, funzione solitamente relegata a spazi privati, diventano modelli per realizzare una serie di interventi per riflettere sugli spazi interstiziali urbani.²²

Altri esempi di imitazione dei linguaggi urbani appartengono a quello del sistema commerciale, come prodotti che vengono reimmessi nel ciclo di scambi, vedi quelli dell'artista brasiliano Cildo Meireles che scrive "Yenkees go home" sotto al logo sulle bottiglie di Coca Cola, che entrano nella circolazione delle merci; o imprime sulle banconote la frase "Chi ha ucciso Herzog?", per non far calare il silenzio sulla morte di Vladimir Herzog, un giornalista sequestrato e ucciso su ordine della dittatura.

Anche per quel che riguarda i comportamenti che hanno luogo nella città, possiamo seguire alcuni esempi di opere che li utilizzano come modelli, quello di Dora García (*The Human Factor*, Terrassa, Spain, 2004), che si collega per mail a persone che tra di loro non si conoscono. Invia a ciascuno istruzioni per delle azioni che compiono negli spazi urbani senza sapere che anche altre persone stiano facendo cose simili. Poi progressivamente il progetto viene reso sempre più leggibile. Il mimetismo in questo caso funziona nell'accezione del *segreto*, dell'azione fatta all'insaputa dell'altro.

Roman Ondak aveva creato una fila di persone, statica, lungo la strada per entrare alla sua mostra. In realtà, in quello consisteva il suo lavoro: *Good Feelings in Good Times*, 2003.

Il passaggio dai comportamenti alle forme di relazioni che intercorrono negli spazi urbani, in particolare nei luoghi deputati ai rapporti sociali e con-

²² Nel lavoro di Nikolas Gambaroff and Matt Sheridan Smith, *Nowhere for Nothing*, PDF publication, plywood stoop, 2007. L'intervento consiste anche in una pubblicazione che riporta questa dichiarazione d'intenti: «The space we are describing is conceptually interstitial and physically proximate. The seam (or crack) is subjective, and the formal articulation objective. It is parasitic in duration and socially incidental. It exists as a proposition and is as such always an option, whether exercised or not. This potentiality defers first to the inside and then to the outside. It is outlined below and may be enacted according to a relatively loose set of minimum and maximum parameters. It may also be ignored – a consequence of said deferral with no actual bearing on questions of its existence, which are inextricably linked to the existence of the inside and outside that defined it in the first place».



Figura 7. Lois Weinberger, *Das über Pflanzen ist eins mit ihnen* [Ciò che è sulle piante è un tutt'uno con loro], Kulturbahnhof, Gleis 1, Documenta X, Kassel, 1997.

viviali come bar, ristoranti, ci porta a considerare una modalità a cui abbiamo già fatto cenno nell'ambito dell'Estetica relazionale (cfr. 2.3.).

Dal ristorante *Food* di Matta Clark che apre nel 1971, al bar di Angela Bulloch le cui sedie, quando un certo numero di persone vi accedono, azionano un brano dei Kraftwerk, nel 1993, alla distribuzione nei ristoranti delle descrizioni di come ci si sente a cenare da soli, da parte di Georgina Starr, *Restaurant*, 1993, a Rirkrit Tiravanija che installa cafeterie itineranti, Phillipe Parreno che organizza party, Miltos Manetas che tiene conversazioni intorno a tavoli di caffè, ecc.

Anche l'appropriazione o l'utilizzo di elementi marginali e residuali come la vegetazione spontanea urbana, non dunque quella dei giardini o delle aiuole che interessa a pieno titolo il linguaggio urbanistico e architettonico, ma quella che attecchisce nei terreni interstiziali della città, viene scelta da artisti come Lois Weinberger che alla Documenta X interviene nella stazione ferroviaria con *Das über Pflanzen ist eins mit ihnen*, dove lascia crescere spontaneamente la vegetazione lungo i binari della ferrovia (fig. 7).

5. Conclusioni

Uscendo dall'ambito prettamente semiotico e mutuando alcuni concetti dell'antropologia culturale²³ potremmo dire che l'arte pubblica sacralizza i luoghi urbani, quindi li rende al contempo lontani e vicini, ridefinisce il nostro rapporto rispetto ad essi e il modo di interpretarli secondo modalità che escono dalla fruizione dei sistemi di significazione imposti; attraverso una magnificazione della funzione estetica e, altrimenti, trasformandoli in modo da

²³ Un discorso analogo abbiamo visto in ambito sociologico o politico nel par. 2

accentuare la loro situazione ambigua, non categorizzabile, ibrida²⁴ attraverso la contaminazione di codici e intenzioni (v. Douglas 1975).²⁵

L'ambiguità, come indica Mary Douglas, può venire ricondotta a una classificazione forzatamente, adeguandola ad uno schema noto, oppure può venir circoscritta fisicamente e annullata, può essere evitata o additata come pericolosa. Oppure nel rito, nel mito o nella poesia, i simboli ambigui possono essere utilizzati per arricchire il senso o richiamare l'attenzione su altri piani di esistenza. Per questo l'arte necessita spesso essa stessa di separazione, di riti di iniziazione per entrare nel recinto ad essa riservato attraverso prove atte ad acquisire una appropriata competenza.

La riflessione sull'arte da più parti, sia in ambito estetico che psicanalitico o anche politico,²⁶ ha in diverse occasioni evidenziato questo rapporto con l'ambiguo che riguarda sia gli investimenti valoriali e i temi che sceglie di veicolare, sia le strategie di efficacia nella comunicazione (ad esempio l'idea della polisemia e dell'apertura).

Queste pratiche permettono di agire su situazioni che non rientrano negli schemi della classificazione degli spazi urbani normalmente accettati. E l'interesse suscitato dalla Public Art probabilmente risiede anche in questo carattere metasemiotico, di riflessione sulla classificazione, che riguarda sì, come dicevamo, l'arte tutta, ma nel caso della Public Art lo specifico del rapporto con l'ambiente funzionale in cui agiamo quotidianamente. Le tattiche mimetiche di arte urbana aumentano questo risultato in quanto il carattere di ambiguità riguarda la riconoscibilità stessa dello statuto dell'opera e dunque agisce pienamente su più livelli di efficacia. In altre parole, è il luogo stesso che è ambiguo e non solo la tematizzazione che ne può essere fatta attraverso un altro oggetto. A volte, se non presente nel luogo scelto (ad esempio i non-luoghi o i *terrains vagues*²⁷), dosi maggiori di ambiguità possono essere introdotte proprio con le tattiche di *camouflage*.

Inoltre, il fatto di agire nel pubblico fa sì che le convenzioni che vengono così messe in discussione assumano un rilievo maggiore, appunto perché non "separate" (anche se come abbiamo visto la separazione avviene a livello pragmatico di ricezione).

Osservare l'arte pubblica negli spazi urbani attraverso la lente del mimetismo animale in chiave semiotica, ha permesso di mettere in rilievo alcuni aspetti, ad esempio la preminenza data al tempo sullo spazio.

La questione degli equilibri e delle emergenze locali aiuta ad approfondire la questione. L'intelligenza astuta del *camoufleur* non consiste nell'usare un inganno definitivo, quello che interdice l'iniziativa. Gli basta costringere

²⁴ E dunque pericolosa, cfr. Douglas (1975).

²⁵ Ricorda Douglas l'ambivalenza del sacro, che contiene anche l'idea di contaminato, entrambe legate a una necessità di restrizione e a volte proibizione; anche la parola latina *sacer* possiede questo significato di restrizione attraverso un doppio valore di dissacrazione e consacrazione. La radice ebraica *k-d-sh*, tradotta con "santo" si fonda sul concetto di separazione. L'idea di sporcizia nella sfera profana come quella di contaminazione in quella magico-religiosa ha la funzione di sistematizzare una situazione che viene percepita come anomala e ambigua: ciò che fuoriesce dalle classificazioni a cui siamo legati, viene ritenuto contaminato e dunque necessita separazione.

²⁶ Cfr., ad esempio, l'idea di *partizione del sensibile* di Rancière (2000).

²⁷ Vedi, sull'argomento dei *terrains vagues*, Marrone e Pezzini (2008)

l'antagonista all'indecisione, quanto basta per prenderlo "sul tempo". Il lepidottero che riesce a crearsi degli ocelli nella parte posteriore del corpo sa o spera che il predatore si aspetti di vederlo fuggire nella direzione opposta, e verrà ingannato quanto basta per permettergli di nascondersi. «La rapidità della decisione, la "presa di tempo" necessaria per poter fuggire e l'imbarazzo provocati da segni ambivalenti – "Sono occhi?! No, non lo sono?! È un animale, è una foglia?!" – si rivelano allora essenziali. È la tattica del contropiede» (Fabbri e Migliore 2008).

Il mantenimento del dubbio, oltre a contribuire alle condizioni di ambiguità e apertura dell'opera, costituisce una condizione più specifica di efficacia. L'indecisione, il "prendere sul tempo", costituiscono elementi che contribuiscono a formare, nelle opere che adottano tale tattica, quel carattere di azione differita, «dove un evento è registrato soltanto grazie ad un altro che lo ricodifica» (Foster 1996: 39 tr. it.).

Il lavoro fatto in questa ricerca ha permesso dunque di sottolineare il contributo di alcuni strumenti semiotici legati, come in questo caso appena citato, a quello fondamentale della temporizzazione, così come ad altri riguardanti l'enunciazione. Ma abbiamo visto come la definizione dell'intersoggettività degli attanti in azione nella relazione mimetica, il ruolo dello schema veridittivo nella costituzione della tipologia delle opere di arte pubblica negli spazi urbani, ancora i concetti di conflitto, sfida, manipolazione per definire i meccanismi che sottendono sia il rapporto preda/predatore che opera d'arte/fruitori, il ruolo dell'aspettualizzazione o del rapporto testo e contesto per le opere che si inseriscono in una pluralità di linguaggi sincretici, siano alcuni esempi che mostrano la validità del modello utilizzato. Attraverso questi ed altri strumenti che abbiamo impiegato nella trattazione è stato possibile rendere con maggior rigore e profondità di analisi il confronto che sta alla base del nostro lavoro, del rapporto cioè tra i modelli attanziali presi dal mimetismo animale, quello costitutivo tra modello, mimo, osservatore, le articolazioni paradigmatiche tra mimetismo fanerico e criptico, difensivo e aggressivo, e le forme di arte pubblica che agiscono e si trovano immerse in un ambiente dalle caratteristiche, seppur specifiche, di "lotta selettiva".²⁸

Bibliografia

Augé, Marc

1992 *Non-lieux*, Paris, Seuil; tr. it. *Nonluoghi*, Milano, Elèuthera, 1993.

1997 *L'impossible voyage. Le toutisme et ses images*, Paris, Editions Payot & Rivages; tr. it. *Dysneyland ed altri non luoghi*, Torino, Boringhieri, 1999.

Appadurai, Arjun

1996 *Modernity at Large*, University of Minnesota Press; tr. it. *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001.

²⁸ Il confronto con la zoosemiotica ha avuto il pregio, inoltre, di considerare solamente il carattere immanente della significazione e del valore, non essendoci la possibilità di implicare un livello in qualche modo psicologico tanto meno cosciente, in quanto il problema dell'intenzionalità della preda e predatore è applicabile a tutti i gradi della scala filogenetica.

Benveniste, Émile

1966 *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard.

Birrozzi, Carlo; Pugliese, Marina (a cura di)

2007 *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Milano, Bruno Mondadori.

Bourriaud, Nicolas

1998 *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel; tr. it. *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia, 2010.

2002 *Post Production, la culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel; tr. it. *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano, Postmedia, 2004.

Bouvet, Jan-Francois

2000 *La stratégie du caméléon*, Paris, Seuil; tr. it. *La strategia del camaleonte, La simulazione nel mondo vivente*, Milano, Raffaello Cortina, 2001.

Buchloh, Benjamin H.D.

1990 «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», in *October*, Vol. 55, 105-143.

Buren, Daniel; Repensek, Thomas

1979 «The Function of the Studio», in *October*, Vol. 10, 51-58.

Bürger Peter

1974 *Theorie der Avantgarde*, Göttingen, Wallstein Verlag; tr. it. *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Boringhieri, 1990.

Caillois, Roger

1960 *Méduse et Cie*, Paris, Editions Gallimard; tr. it. *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Milano, Raffaello Cortina, 1998.

Casarin, Chiara e Fornari, Davide (a cura di)

2010 *Estetiche del camouflage*, Milano, Et al. Edizioni.

Cavicchioli, Sandra (a cura di)

1996 «La spazialità: valori, strutture, testi», *Versus*, 73/74.

Cervelli, Pierluigi; Sedda Franciscu

2006 «Zone, frontiere, confini: la città come spazio culturale», in Marrone, Gianfranco e Pezzini, Isabella, *Senso e metropoli*, Roma, Meltemi, 2006.

Corrain, Lucia (a cura di)

1994 *Il Lessico della semiotica. (Controversie)*, Bologna, Esculapio.

de Certeau, Michel

1990 *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard; tr. it., *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

Desideri, Paolo

1997 *La città di latta, Favelas di lusso, autogrill, svincoli stradali e antenne paraboliche*, Roma, Costa & Nolan; ora Meltemi, 2002.

Debord, Guy-E., Vaneigem, Roul et al.

1998 *Situazionismo*, trad. e cura di Pasquale Stanziale, Bolsena, Massari.

Del Ninno, Maurizio (a cura di)
2007 *Etnosemiotica*, Roma, Meltemi.

Detienne, Marcel; Vernant, Jean-Pierre
1974 *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion; tr. it. *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Milano, Mondadori, 1992.

Dorrian, Michael; Murray, Karla; Lucas, Gavin
2006 *Publicidad de Guerrilla*, Barcelona, Gustavo Gil.

Douglas, Mary
1970 *Purity and Danger. An Analysis on Concepts of Pollution and Taboo*, Harmondsworth, Penguin Books; tr.it. *Purezza e pericolo*, Bologna, il Mulino, 1975.

Eco, Umberto
1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani.

Fabbri, Paolo; Marrone, Gianfranco (a cura di)
2001 *Semiotica in nuce II*, Roma, Meltemi.

Fabbri, Paolo; Migliore, Tiziana
2008 «Lo sguardo dell'altro. Strategie del Camouflage», 20/09/2008, *E|C*, <www.ec-aiss.it>.

Fabbri, Paolo; Montanari, Federico
2004 «Per una semiotica della Comunicazione Strategica», 30/07/2004, *E|C*; ora in <www.paolofabbri.it/articoli/comunicazione.html>.

Floch, Jean-Marie
1990 *Sémiotique, marketing et communication*, Paris, Puf; tr it. *Semiotica, Marketing e comunicazione*, Milano, Franco Angeli, 1992.
1995 *Identités visuelles*, Paris, Puf; tr it. *Identità visive*, Milano, FrancoAngeli, 1997.

Foster, Hal
1996 *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge Mass., MIT Press; tr. it. *Il ritorno del reale*, Milano, Postmedia, 2006.

Foucault, Michel
1975 *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard; tr.it. *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976.

Greimas, Algirdas Julien
1983 *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Editions du Seuil; tr.it. *Del senso 2*, Milano, Bompiani, 1984.

Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph
1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; tr. it. *Semiotica Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Firenze, La Casa Usher, 1986.

Grignolio, Andrea
2001 «Verso una filogenesi dell'inganno», in *Aperture*, 11-12, e 03/02/2008, <www.aperture-rivista-it>.

Gullan, Penny J.; Cranston, Peter S.

1994 *The Insects An Outline of Entomology*, London, Chapman & Hall; tr. it. *Lineamenti di entomologia*, Bologna, Zanichelli, 2006.

Huxley, Julian

1934 *Proceedings of the Eight International Ornithological Congress*, Oxford, University Press.

Jakobson, Roman

1963 *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit; tr. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

Jullien, François

1996 *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset & Fasquelle; tr. it. *Trattato dell'efficacia*, Torino, Einaudi, 1998.

Krauss, Rosalind

1979 «Sculpture in the Expanded Field», in *October*, MIT Press, spring, 30-44.

Kwon, Miwon

2004 *One place after another. Site-specific art and local identity*, Cambridge Massachusetts-London, MIT Press.

Landowski, Eric

1989 *La société réfléchie*, Paris, Seuil; tr. it. *La società riflessa*, Roma, Meltemi, 1999.

Latour, Bruno

1999 «Piccola filosofia dell'enunciazione», in Basso, Pierluigi e Corrain Lucia (a cura di), *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Ancona-Milano, Costa & Nolan.

Levinson, Jay Conrad

1984 *Guerrilla marketing: Secrets for making big profits from your small business*, Boston, Houghton Mifflin.

Lévi-Strauss, Claude

1962 *La pensée sauvage*, Paris, Plon; tr. it., *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1964.

Lippard, Lucy

1984 *Get the Message?: A Decade of Art for Social Change*, New York, E. P. Dutton.

1997 *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicentered Society*, New York, New Press.

Lotman, Jurij M.

1985 *La semiosfera*, Venezia, Marsilio.

1998 *Il girotondo delle Muse*, Bergamo, Moretti&Vitali; ora Milano, Bompiani, 2022.

Mangiapane, Francesco

2010 «Vetrinizzazione vs devetrinizzazione. La prospettiva semiotica», in Marrone, G. e Pezzini I. (a cura di), *Linguaggi della città*, Roma, Meltemi.

Marin, Louis

1994 *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil; tr. it. *Della Rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001.

Marrone, Gianfranco; Pezzini, Isabella (a cura di)

2006 *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi.

2008 *Linguaggi della città, Senso e metropoli. Vol. 2: Modelli e proposte di analisi*, Roma, Meltemi.

Marsciani, Francesco

1999 *Esercizi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.

1999 «Del corpo-massa», in Basso, Pierluigi e Corrain Lucia (a cura di), *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, Ancona-Milano, Costa & Nolan.

2007 *Tracciati di etnosemiotica*, Milano, Franco Angeli,

Marsciani, Francesco; Zinna, Alessandro

1991 *Elementi di semiotica generativa, Processi e sistemi di significazione*, Bologna, Esculapio.

Montanari, Federico

2004 *Linguaggi della guerra*, Roma, Meltemi.

Mukařovský, Jan

1971 *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi.

Pederni, Marinella; Senaldi, Marco (a cura di)

2004 *Suburbia*, Comune di Reggio Emilia.

Perelli, Lorenza

2006 *Public art. Arte, interazione e progetto urbano*, Milano, FrancoAngeli.

Petitot-Cocorda, Jean

1985 *Morphogenèse du sens*, Paris, Presses Universitaires de France; tr. it. *Morfogenesi del senso. Per uno schematismo della struttura*, Milano, Bompiani, 1990.

Pioselli, Alessandra

1999 «Public Art in Italia», in Brusarosco, P. e Pioselli, A. (a cura di), *Public Art in Italia, arte, architettura e design verso lo spazio pubblico*, Milano, Care of-Viafarini.

2015 *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Milano, Johan & Levi.

Rancière, Jacques

2000 *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions; tr. it. *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Bologna, DeriveApprodi, 2016.

Rivola, Fabrizio

2011 *Tattiche mimetiche di arte urbana*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2009-2010.

Scotini, Marco; Zanfi, Claudia (a cura di)

2003 *Going Public. Soggetti, politiche e luoghi*, Milano, Silvana.

Thom, René

1988 *Esquisse d'une Sémiophysique*, Paris, Interéditions.

2006 *Morfologia del semiotico*, a cura di Paolo Fabbri, Roma, Meltemi.

Tucker, Marcia (a cura di)

1984 *Art & Ideology*, New York, New Museum of Contemporary Art.

Virno, Paolo

1990 «Un dedalo di parole. Per un'analisi linguistica della metropoli», in Ilardi, M. (a cura di), *La città senza luoghi. Individuo, conflitto, consumo nella metropoli*, Genova, Costa & Nolan.

Wickler, Wolfgang

1968 *Mimikry Signalfälschungen der Natur*, München, Kindler Verlag; tr. it. *Mimetismo animale e vegetale*, Padova, Muzzio, 1991.

Fabrizio Rivola è docente all'Accademia di Brera, Milano. Come artista ha esposto e realizzato interventi di arte pubblica e installazioni urbane in Italia e all'estero. In ambito semiotico, su questi temi in particolare, ha preso parte ai convegni "Estetiche del camouflage", Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, 2008 e "Per una semiotica della città: spazi sociali e culture metropolitane", Università di San Marino, 2005.