

Una situazione semiotica aperta: il rapporto tra le teorie di Eco e le pratiche artistiche contemporanee

Valeria Dattilo

Università della Calabria
valeria.dattilo@gmail.com

Introduzione

Prendendo le mosse dalle ipotesi teoriche avanzate da Umberto Eco nel testo *Opera aperta* nel 1962, ci soffermeremo sul fatto che *virtualmente* ogni opera sia aperta alla possibilità di essere interpretata in mille modi diversi. In accordo con questa ipotesi, analizzeremo due testi esemplari: il testo talmudico e il libro tradizionale di Gilbert Murray. Ci soffermeremo nel primo caso soprattutto sull'importanza che il concetto di *apertura* ha all'interno della storia del pensiero filosofico ebraico, analizzando le analogie che tale concetto sembra mostrare con quello proposto da Eco nel '62. Alla luce di questa analisi passeremo poi ad esaminare la nozione di libro tradizionale proposta da Murray come esempio di testo in continua evoluzione.

Infine ci chiederemo per ciascuno di questi concetti quale sia la loro portata teorica.

L'analisi di questi testi ci permetterà di rispondere a domande come *cosa vuol dire interpretare un testo?*, *che cosa si intende per apertura di un'opera?*

L'intento sarà, dunque, quello di chiarire questa idea, che cosa si intenda per "apertura di un testo", e comprendere, ammesso che esistano, i confini del testo stesso, la differenza tra opere che designano un senso chiuso e opere che designano un senso aperto, il tutto al fine di dimostrare come in realtà alcune opere siano opere collettive da sempre. Nel fare ciò ci avvarremo in particolare delle poche pagine intitolate "Discorso poetico e informazione", nelle quali Eco, portando alle estreme conseguenze il discorso di Pareyson secondo il quale l'opera è un fare e un farsi, afferma senza mezzi termini che il segno distintivo del moderno è la possibilità di creare, con ogni nuova opera d'arte, un nuovo sistema linguistico. La nostra ipotesi è che questa idea di testualità, di cui parla Eco, vige anche nelle pratiche artistiche contemporanee, come vedremo nell'ultima parte di questo lavoro.

1. Il testo come opera della collettività

Nella tradizione filosofica ebraica il termine che traduce quello di *apertura* è il termine ebraico *patah*. [*Patah*] è una di quelle parole-sintesi, molto frequenti in ebraico, che contengono un duplice intreccio semantico. Il campo semantico che questo termine copre, infatti, si riferisce sia all'ambito dell'apertura fisica, materiale del testo sia a quello propria dell'interpretazione del testo. Per questo motivo *patah* può essere tradotto come "l'aprirsi a nuove esperienze e interpretazioni". "Apertura" viene, dunque, intesa nel senso di "rottura" della parola stessa, e tutti gli elementi del testo sono soggetti a questa esplosione: le lettere, le parole, le frasi, i libri.

Per cercare di comprendere meglio che cosa si intenda qui per "apertura" citeremo una pagina tratta dal libro di Vladimir Jankélévitch *Quelque part dans l'inachevé (Da qualche parte nell'incompiuto)*:

«La filosofia consiste nel pensare tutto quanto è pensabile su una domanda, fino in fondo, costi quel che costi. Si tratta di sciogliere l'inestricabile e di non fermarsi se

non quando é impossibile procedere oltre. In vista di una ricerca così rigorosa, le parole che supportano il pensiero devono essere utilizzate in tutte le posizioni possibili, nelle locuzioni più varie. Bisogna girarle e rigirarle da tutti i lati nella speranza che ne sprigioni una luce, bisogna palparle e ascoltare le loro sonorità per percepire il loro senso segreto; le assonanze e le risonanze delle parole non hanno forse virtù ispiratrici? Questo rigore deve essere raggiunto a volte al prezzo di un discorso illeggibile: basta poco in effetti a contraddirsi; è sufficiente continuare sulla stessa linea, scivolare sullo stesso pendio, e ci si allontana sempre più dal punto di partenza, che finisce per smentire il punto di arrivo.

Mi attengo a questo discorso senza incrinature, a questa *strenghe Wissenschaft*, scienza rigorosa, che non é la scienza dei sapienti ma piuttosto una sorta di ascesi. Mi sento provvisoriamente meno inquieto quando, dopo aver girato a lungo intorno, dopo aver scavato e triturato le parole, esplorato le loro risonanze semantiche, analizzato i loro poteri allusivi e la loro potenza evocativa, verifico che non posso proprio andare oltre.

Certo, la pretesa di arrivare un giorno alla verità é un'utopia dogmatica; quello che conta é andare fino al limite, raggiungere una coerenza senza incrinature, far affiorare le domande più nascoste, più inesprimibili, per farne un mondo levigato¹».

Il termine *apertura*, dunque, così come il *mondo levigato* di cui parla Jankélévitch, non indica l'*impadronirsi* del testo o *comprenderne* il significato, ma tale termine viene utilizzato per definire nel modo più adeguato il commento e l'interpretazione.

Qui *interpretazione*, infatti, rimanda piuttosto al poter trovare dentro un testo qualcosa che ci spinge altrove, allo scoprirne i significati che sono presenti nel testo. Dunque, l'interpretazione è un qualcosa che ha a che fare con il corpo, con la fisicità (aprire materialmente un testo) ma soprattutto con la mente, in quanto il rapporto tra l'uomo e il testo deve generare qualcosa, e quel qualcosa è l'interpretazione. Si parla a tal proposito di interpretazione come rapporto di *generanza*, *figliolanza*, *derivazione*. Ma questo qualcosa che viene generato dall'interpretazione non deve essere un significato definitivo, ultimo o nascosto, non si tratta cioè di sciogliere o risolvere una enigma, perché tutte le interpretazioni sono parte del testo, e dunque non ci può e non ci deve essere una interpretazione che prevale sull'altra. Tutte le interpretazioni sono valide e infinite.

Il testo é dunque allo stesso tempo *visibile e invisibile*, ambiguità, lampeggiare del significato, enigma. Vedere e non vedere allo stesso tempo: com'è possibile?

A stabilire la dialettica del visibile e dell'invisibile è la volontà di far coesistere due contrari, senza nessuna sintesi, senza che nessun terzo termine intervenga a sopprimere la contraddizione.

In questo caso, infatti, il termine dialettica non è utilizzato nel senso hegeliano. Tale concezione, infatti, tende a considerare ogni realtà come la sintesi di opposte determinazioni ("contrari"), tendendo a risolvere in sé e, perciò, a distruggere i concetti distinti, trattandoli come opposti. Per dialettica, dunque, non intendiamo il "sì" che si produce "miracolosamente", dal "no del no" senza poi tornare a ribaltarsi. Se intendiamo quindi usare il termine "dialettica", dobbiamo parlare di "dialettica aperta". Per comprendere meglio questo modo di procedere basti pensare alla "dualità messianica", molto simile all'idea della *double essence* della lingua di cui parla il

¹ V. Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 18, 19.

linguista ginevrino Ferdinand de Saussure. Così come la lingua ha una struttura dinamica, dove in essa sembra esserci sempre «un *doppio versante*, di cui una parte vale solo in forza dell'altro²», così il Messia è altro ma è anche ciò che ci appartiene³, è un bene collettivo ma è allo stesso tempo interno a ogni individuo.

Un altro autore che ha compreso a pieno il senso di questo tipo di entità oppositive che si coimplicano è Gilles Deleuze. Anche per lui queste coppie sono pensate non in senso dicotomico o contrappositivo, ma come due entità che si coimplicano, che si integrano. Per cui non esiste il visibile da una parte e l'invisibile dall'altra, non c'è l'uno senza l'altro. Dunque si tratta di coppie soltanto in apparenza opposte o disgiunte, in quanto hanno una particolare caratteristica: nessuna delle due entità ha senso se non per il fatto che l'una implica l'altra.

Parafrasando Deleuze potremmo dire che visibile e invisibile sono legate da un nesso espressivo, grazie al quale ogni oggetto è duplice, senza che le due metà si somiglino, essendo l'una immagine visibile, l'altra immagine invisibile, ossia metà disuguali dispari.

In questo senso potremmo dire che il visibile trascende l'invisibile, nel senso che il visibile è un processo interno e insieme esterno all'invisibile teso a creare uno scambio perpetuo, quello del visibile e dell'invisibile, che costituisce sempre un circolo, uno strano luogo in cui il confine (*limen*) diventa territorio.

2. Affinità e filiazione tra i testi

2.1 Il Talmud: un'opera aperta

Fin qui abbiamo visto l'importanza che il concetto di apertura ha avuto, e continua ad avere, nella storia del pensiero ebraico.

Sofferamoci ora sulla struttura del Talmud, notando come la nozione di “struttura di un'opera aperta⁴” ben si applichi alla descrizione strutturale di questo testo sacro del pensiero ebraico.

Ci sono dei libri e dei manoscritti che contengono commenti su commenti ed in cui vi si intravede la possibilità di vedere un rifiuto della chiusura testuale sin dalle origini. Questo, ad esempio, è quello che costituisce l'esperienza talmudica: l'intrecciarsi senza fine di interpretazioni, che permette al testo di non rimanere muto ma di comunicare.

«I commenti si sovrappongono ai commenti in una polifonia di voci in dialogo tra loro, che interpellano il presente e moltiplicano le interpretazioni. Il Talmud è quindi un testo aperto, in cui spesso le discussioni restano senza conclusioni, dando luogo ad una dialettica che non approda ad una sintesi e che continua la tradizione dialogica del commento infinito. Per questo carattere di apertura i diversi trattati non appartengono soltanto alla storia passata del popolo ebraico, ma si rivolgono anche al mondo di oggi e alle sue problematiche. Essi non sono depositari di verità teologiche dogmaticamente definite, ma contengono un messaggio

² SILG.

³ Torre di Babele, Genesi 11.

⁴ E' in *Opera Aperta* (1962), che Eco si chiede “cosa significa parlare di struttura di un'opera aperta?”

La risposta: «[Concepiamo l'apertura di un'opera come] il perenne significare del testo, come messaggio aperto a differenti interpretazioni, un'opera che voglia dire sempre qualcosa d'altro, che abbia la stessa apertura perenne della realtà. [...] Apertura come infinite possibilità della forma, libertà della fruizione». (Umberto Eco, *Opera Aperta*, 1962).

pluralistico in divenire rivolto a tutti gli uomini, che è compito di esplicitare e contestualizzare⁵».

Il testo talmudico ha una particolare struttura, tanto da essere stato definito “il luogo del meno che contiene il più”, per la sua problematica, la sua preoccupazione per l’apertura. Il Talmud costituisce la trascrizione della legge (Halakah) o insegnamento orale per secoli vietato. Esso è stato elaborato nel corso di più di sette secoli (dal II secolo a.C. alla metà del VII secolo d.C.) e si compone di due parti distinte: la Mishnah, ovvero il testo propriamente detto, e la Ghemara, ovvero i commenti al testo.

Ma qual è la relazione tra la Ghemara e la Mishnah all’interno del Talmud? Bisogna dire che il rapporto tra le due parti del Talmud è molto significativo. Si tratta di un rapporto doppio e complesso: la Ghemara e la Mishnah hanno l’ambizione di *fissare* una dottrina orale e fluida, trascrivendo le idee della collettività creativa dei Saggi, ma senza alterarne la capacità evolutiva. È importante dunque che si mantenga l’aspetto dinamico e aperto del testo. Apertura e dinamicità che consistono nel rendere il testo disponibile a varie integrazioni. Basti osservare l’estensione del commento rispetto a quella del testo, che è sorprendente, in quanto per una Mishnah di cinque o sei righe ci sono venti o trenta pagine di spiegazione. Il commento, anche se semplice ripetizione, è già altro: «nella ripetizione ciò che si dice rientra nella sua differenza essenziale⁶», come ad esempio in un quadro di Van Gogh, dove la ripetizione di piccoli elementi crea la differenza.

La Mishnah non è infatti pensata come un testo definitivo, ma riporta opinioni opposte e contraddittorie, senza prendere posizione. Lascia le questioni in sospeso. Ed è proprio questa particolare struttura del testo talmudico, questa vitalità strutturale che possiede il testo a rendere possibile il perenne significare del Libro. Nel Talmud la vera posta in gioco, al di là di tutti i temi proposti, è la questione dell’apertura, del senso sempre-presente.

2.2. Il libro tradizionale come esempio di testo in divenire

La questione del libro tradizionale come esempio di testo in continua evoluzione è stata esaminata in particolar modo anche da Gilbert Murray in uno dei capitoli del suo libro dal titolo *Le origini dell’epica greca* in relazione a testi tradizionali, come ad esempio i poemi omerici, alcune tragedie greche, la Bibbia e alcuni testi teatrali.

Così come nel caso del Talmud, la cui caratteristica è il fatto di essere un testo aperto ad una pluralità di commenti, anche per Murray, sono esempi di testi tradizionali, quei testi in cui troviamo interventi esterni, varianti testuali etc. etc.

L’*Amleto*, il dramma shakesperiano, costituisce secondo Murray uno dei più importanti esempi di testo aperto e dinamico sottoposto a continue revisioni nel corso degli anni.

«Ma il migliore esempio moderno di libro tradizionale è costituito dai lavori teatrali. Un dramma che è ancora in vita dopo un secolo o due consta ormai : 1. di un testo stampato che cambia lentamente e ne garantisce l’esistenza potenziale, e 2. di una serie di rappresentazioni davanti ad un pubblico che cambia continuamente e conferisce al dramma la sua vera vita [...] Amleto, come tutti sanno, prima di essere un dramma inglese fu un’antica storia scandinava, senza autore, ma dotata di una sua vita tenace nella tradizione

⁵ *Introduzione* di Francesco Camera in Emmanuel Levinas, *Il messianismo*, Morcelliana 2002.

⁶ M. Blanchot, *L’Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 501.

orale, pur conoscendo indubbiamente degli alti e dei bassi. Il primo accenno ad essa lo troviamo in una canzone composta attorno al 980; la prima versione completa è nei Libri III e IV di Saxo Grammaticus intorno all'anno 1185. Troviamo una redazione più tarda nella 'Ambales Saga' islandese, e, naturalmente, vi sono innumerevoli varianti in tutte le parti del mondo. Ci risulta che nell'anno 1587 veniva rappresentato in Inghilterra un dramma dal titolo Amleto, evidentemente non di Shakespeare e attribuito con qualche incertezza a Kyd. Molte difficoltà e particolarità dell' Amleto di Shakespeare sono presumibilmente dovute all'inconscia discordanza tra la vecchia materia che egli prese da Kyd e la nuova di sua invenzione. La prima versione dell'Amleto di Shakespeare è l'In Quarto del 1603 (forse stampato nel 1602), versione molto diversa da quella che generalmente leggiamo. Esso consta di soli 2143 versi contro i 3891 dell'edizione Globe, l'ordine delle scene è a volte diverso, i nomi dei personaggi non sono tutti gli stessi: invece di Polonio abbiamo Corambis, e invece di Reynaldo, Montano; la Regina è poi dichiaratamente innocente dell'omicidio del marito.

Il secondo In-Quarto è datato 1604 e si presenta come ' fedele alla vera e perfetta versione e riportato alle dimensioni originali '. Il primo In-foglio fu pubblicato dopo la morte di Shakespeare nel 1623. Esso omette molta della materia del secondo In-Quarto e contiene dei passi che non si trovano nel secondo ma erano nel primo. Quasi sempre, comunque, questi passi sono stati riscritti e modificati. [...] Shakespeare prese un vecchio dramma e lo riscrisse. Seguì a riscrivere per molti anni il dramma nuovo, sottoponendolo a continue revisioni. Egli vi fece molte aggiunte ma talvolta ne sopprime alcune, successivamente. Chi può dire quali aggiunte o quali tagli furono fatti alle varie rappresentazioni, cui soprintese lo stesso Shakespeare? E quali tagli o aggiunte furono fatte da altri, quando Shakespeare non curava più la messa in scena? E dopo la sua morte, anche se, per quanto ci risulta, non vi furono ulteriori interventi esterni sul testo del dramma, come certamente ve ne furono nel caso dei poemi omerici e di alcune tragedie greche, troviamo notevoli varianti testuali per tutto il secolo' XVIII e XIX⁷».

Questi esempi dimostrano come si sia verificato un processo di tradizionale rimaneggiamento dei testi per adattarli alle necessità delle nuove generazioni. *Rimaneggiamento* che secondo Murray é ciò che restituisce ai testi la loro vera vita, a nostro parere una vita semiologica molto simile a quella della lingua.

Secondo Murray dobbiamo dunque guardare alla Bibbia e ai poemi omerici come risultato di adattamento continuo alle condizioni culturali.

Abbiamo visto come anche nel caso delle Sacre Scritture ebraiche si possano trovare cancellature interne al testo: nomi che sono stati cancellati, grattati e cambiati, riscrivendoci sopra. Scrittura e cancellazione, dire e disdire, creano quello che Ouaknin nel libro bruciato, riferendosi al Talmud, definisce “destabilizzazione incessante, pensiero atletico che si oppone alla sincronizzazione preparandosi così per un soggiorno all’infinito”.

«L'esempio più istruttivo dell'evoluzione e del mutamento subiti da un libro tradizionale, in epoca antica, è da ricercare, a mio giudizio, nelle Sacre Scritture ebraiche. [...] Tra i tanti compiti che s'imponevano ai riformatori c'era quello di curare una nuova edizione degli antichi libri tradizionali del popolo. Essi dovevano essere revisionati in molti sensi. I due libri in origine dovevano certamente essere pagani e politeistici. Dico i due libri, poiché nel complesso possiamo distinguere due grandi documenti che sono stati fusi dai deuteronomisti nell'unico testo narrativo del Pentateuco. Una delle differenze più evidenti tra i due è che in uno Dio è chiamato ' Elohim ' — la parola resa con ' Dio ' nella nostra versione, sebbene sia in effetti un plurale; nell'altro è chiamato Javè o Geova, il nome del

⁷ G. Murray, Le origini dell'epica greca, p. 131.

Dio ebraico che non doveva essere profferito e che nella nostra versione suona ' Il Signore '.
I due documenti sono chiamati Javista ed Eloista e pertanto indicati con le lettere J e E ⁸».

Possiamo dunque dire che per Murray un libro tradizionale è un testo che è sempre in fase di sviluppo, in continua evoluzione. Questo, infatti, è il primo aspetto particolare di questi antichi libri senza autore-creatore, nei quali ampie parti possono essere omesse o inserite a discrezione di chi ne curasse una rielaborazione. Altra difficoltà di questi scritti è quella incontrata dagli autori nel far confluire e mettere d'accordo le loro molteplici fonti.

Attraverso questi esempi si vede come la prima versione dell'Amleto differisca dalle versioni successive, ma non per questo l'opera è da considerarsi non *originale*⁹.

Quindi partendo da uno stesso modello attraverso piccole varianti, come ad esempio scrittura e cancellazione, dire e disdire, che si crea la differenza nella ripetizione.

Nel prossimo paragrafo affronteremo invece il problema dell' "apertura di un'opera" all'interno dell'arte contemporanea. Tale questione, a nostro avviso, non riguarda solo gli antichi libri senza autore-creatore ma entra a far parte anche di alcune opere di arte contemporanea come, ad esempio, le videoinstallazioni che prevedono una ibridazione fra autore-spettatore. Vedremo, dunque, come ciò che valeva per gli antichi libri che abbiamo analizzato finora, valga anche nel caso della video arte, in cui lo spettatore-visitatore diventa co-autore.

3. La videoarte: un esempio di opera aperta

Nelle pagine di *Opera Aperta* Umberto Eco scrive:

«è un oggetto prodotto da un autore che organizza una trama di effetti comunicativi in modo che ogni possibile fruitore possa ricomprendere (attraverso il gioco di risposte alla configurazione di effetti sentita come stimolo dalla sensibilità e dall'intelligenza) l'opera stessa, la forma originaria immaginata dall'autore. In tal senso l'autore produce una forma in sé conchiusa nel desiderio che tale forma venga compresa e fruita così come egli l'ha prodotta; tuttavia nell'atto di reazione alla trama degli stimoli e di comprensione della loro relazione, ogni fruitore porta una concreta situazione esistenziale, una sensibilità particolarmente condizionata, una determinata cultura, gusti, propensioni, pregiudizi personali, in modo che la comprensione della forma originaria avvenga secondo una determinata prospettiva individuale. In fondo la forma è esteticamente valida nella misura in cui può essere vista e compresa, secondo molteplici prospettive, manifestando una ricchezza di aspetti e di risonanze senza mai cessare di essere sé stessa [...]. In tal senso, dunque, un'opera d'arte forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata. Ogni fruizione è così una interpretazione ed una esecuzione, poiché in ogni fruizione l'opera vi vive in una prospettiva originale¹⁰».

⁸ G. Murray, *Le origini dell'epica greca*, p. 140-142

⁹ Sul problema dell'originalità di un'opera si confronti *Il mito dell'originale* di Luis Prieto.

¹⁰ Umberto Eco (1962), *Opera Aperta. Forma e interpretazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1988, p. 34.

Si potrebbe dire che c'è nella stessa arte contemporanea qualcosa che ha evidenti affinità con questa idea di testualità, che esclude la considerazione dell'opera come realtà assoluta e chiusa. Basti pensare alla videoarte.

La videoinstallazione di Studio Azzurro (un gruppo milanese nato nel 1982), a partire da Tavoli (1995) fino alle zattere dei sentimenti del 2002, traccia un viaggio dei sentimenti dove gli spettatori toccando le zattere interattive a cui i naufraghi tentano disperatamente di aggrapparsi, possono scegliere se aiutare i naufraghi oppure no. Queste opere costituiscono un esempio di *performance* di arte digitale che prevede l'ibridazione, l'intreccio tra osservatore e video, invitando lo spettatore ad agire in maniera tattile attraverso videoambienti, ambienti sensibili e interattivi, la cui forma e contenuto può essere, dunque, modificata dagli utenti, rendendo la videoarte uno "spazio aptico", né ottico né tattile, con l'espressione di Deleuze, un luogo di integrazione in cui l'occhio "tocca l'ambiente, la mano vede le cose, in una continua reversibilità"¹¹.

Nelle installazioni interattive di Studio Azzurro, lo spettatore-visitatore mette in azione il dispositivo informatico interattivo con cui è costruita l'opera, capace di suscitare la partecipazione del fruitore alla costruzione dell'opera, contrariamente alle opere la cui fruizione non richiede un fare.

Nel saggio che Silvana Borutti dedica alla questione dell'interattività a partire dal lavoro di Studio Azzurro, la studiosa scrive: «[...] l'arte contemporanea presentifica per costringere a sentire¹²», favorisce cioè quel processo di estetizzazione delle esperienze artistiche, che passa per il sentire piuttosto che per il conoscere. Per questa ragione le tecnologie digitali producono un *surplus* di performatività, di presenza viva che va a sottrarre spazio ai processi cognitivi e simbolici: «L'opera diventa la sua esecuzione attuale, nell'azione presente¹³». Allora questo bisogno di presenza e questo bisogno di reale si dà come ciò che non può essere simbolizzato, è una *liveness*, termine utilizzato da Silvana Borutti per enfatizzare i tratti di esperienza condivisa, pubblica, di messa in gioco dello spettatore attraverso l'azione. In altri termini, i dispositivi interattivi lavorano in direzione della sottrazione del lavoro compositivo che è proprio delle pratiche artistiche:

«C'è evidentemente nell'arte contemporanea, uno slittamento del concetto di *poiesis*. L'arte contemporanea ci fa fare esperienze non tanto di opere, quanto di azioni espositive che sollecitano a partecipare all'opera come presenza senza rappresentazione, in una dimensione performativa che esige il consenso dei presenti e la condivisione nel presente¹⁴».

Siamo quindi ben lontani dalla passività del classicismo in cui l'occhio dell'osservatore si posava tranquillo sulle dolci figure dei dipinti classici, anche quando tali dipinti potevano generare inquietudine, un'inquietudine quasi sempre di tipo metafisico. Nel caso delle videoinstallazioni questa pacatezza va in frantumi.

Lo stesso Aristotele, nella Poetica, dichiara:

¹¹ Cfr. Merleau-Ponty "L'occhio e lo spirito".

¹² Silvana Borutti, "Divenire figura. Le immagini fra memoria, desiderio e sublime" in (a cura di Daniele Guastini, Dario Cecchi, Alessandra Campo), *Alla fine delle cose. Contributi a una storia critica delle immagini*, Usher Arte, Firenze, 2011, pp. 205 -217.

¹³ Ivi, p. 215.

¹⁴ Ivi, p. 216.

«Occorre che i racconti ben composti né inizino da dove capita, né finiscano dove capita [...] Come nel caso dei corpi e in quello degli animali si deve avere una grandezza, ma questa deve potersi ben cogliere assieme con lo sguardo, così anche nel caso dei racconti deve, sì, aversi una lunghezza, ma questa deve potersi ben ricordare» (POETICA, trad. Zanatta, 1450b / 1451a)

Ebbene, le regole aristoteliche d'inizio, culmine e fine, la percezione stessa della realtà, nel caso delle videoinstallazioni, vanno in pezzi, invitando lo spettatore alla decifrazione. Una decifrazione che ci vede del tutto coinvolti in un gioco di scambi fra il nostro grado di comprensione e quello dell'artista che ci ha invitato a questo gioco. In questo senso la videoarte, è un esperimento in cui l'artista che produce il video, con i linguaggi delle nuove tecnologie, è solo una parte dell'apparato, la miccia per innescare le riflessioni o anche il dissenso, di colui a cui è rivolto il messaggio artistico. Ma c'è di più: il web ha trasformato lo spazio artistico facendolo diventare un mondo virtuale a partecipazione collettiva, collocando lo "spettatore non più in platea ma accanto all'artista". Sono un esempio di opere aperte che permettono di condividere arte: il Transmediale di Berlino, L'Ars elettronica di Linz e il Sónar di Barcellona. In Italia tra le mostre d'arte contemporanea vi è lo Share Festival di Torino (www.toshare.it) nella quale si esibiscono lavori di net.art. Tutti esempi che ci rivelano un aspetto fondamentale, ovvero "i visitatori diventano coautori". Scompare, dunque, lo iato tra arte e tecnologie, tra mondo dei sentimenti e mondo fatto di bit, tra reale e virtuale. Non vogliamo dire, certo, che questo tipo di arte realizzi un'identità di linguaggio facilmente accessibile. Al contrario, è sicuramente più complesso, di più difficile lettura rispetto alla tradizione artistica precedente.

Tutti questi elementi la rendono un'arte dinamica, vulcanica, per usare le parole di De Kerckhove, un'arte che rifugge da ogni staticità, un universo in movimento, turbolento, sfuggente, che ha messo in discussione il paradigma dell'assoluto. Non più dunque quadri e sculture immutabili, ma schermi animati che cambiano in continuazione grazie ad una collettività che li esperimenta e li condivide.

4. Conclusioni

A distanza di secoli a ridare valore alla nozione di *apertura* è stato il semiologo italiano Umberto Eco, teorizzando il modello dell'opera aperta.

E' in *Opera Aperta* (1962), che Eco si chiede "cosa significa parlare di struttura di un'opera aperta?"

La risposta:

«[Concepriamo l'apertura di un'opera come] il perenne significare del testo, come messaggio aperto a differenti interpretazioni, un'opera che voglia dire sempre qualcosa d'altro, che abbia la stessa apertura perenne della realtà. [...] Apertura come infinite possibilità della forma, libertà della fruizione¹⁵».

Dalla lettura della risposta non possiamo non notare sin da subito l'estrema somiglianza tra questa nozione e il concetto di apertura derivante dalla cultura ebraica. Per il

¹⁵ Umberto Eco, *Opera Aperta*, 1962.

pensiero ebraico, infatti, la struttura logica di una opera aperta è la struttura particolare del testo: scrittura e cancellazione, dire e disdire, «destabilizzazione incessante, pensiero atletico che si oppone alla sincronizzazione preparandosi così per un soggiorno all'infinito¹⁶».

Dunque così come per la cultura ebraica il testo è fondamentalmente *ambiguità*, anche per Eco l'opera rimane inesauribile ed aperta in quanto "ambigua". L'apertura è qui intesa come ambiguità fondamentale del messaggio artistico. L'opera deve cioè designare un senso incerto, non un senso chiuso, evitando quindi che un senso unico si imponga di colpo. Si tratta, dunque, di opere finite che sono sempre infinite, cioè restano se stesse e sono sempre altro da sé nella pluralità delle interpretazioni.

La novità introdotta da Eco rispetto alla tradizione è stata quella di aver concepito l'opera aperta come un modello ipotetico, come una tendenza operativa, indicando una forma comune a diversi fenomeni, e non solo al testo propriamente detto.

«Il fatto che si pensi all'opera aperta come a un modello significa che si è ritenuto di poter individuare in diversi modi di operazione una comune tendenza operativa, la tendenza a produrre opere che, dal punto di vista del rapporto di consumazione, presentassero similarità strutturali. Proprio perché astratto, questo modello appare applicabile a diverse opere che su altri piani (a livello dell'ideologia, delle materie impiegate, del "genere" artistico realizzato, del tipo di appello che rivolgono al consumatore) sono diversissime¹⁷».

A questo proposito abbiamo applicato tale idea ad alcune forme di arte contemporanea.

Bibliografia

- ARISTOTELE, *Poetica*, Bur, Milano, 1987.
BLANCHOT, Maurice (1969), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard; trad. it. *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977.
BORUTTI, Silvana, *Divenire figura. Le immagini fra memoria, desiderio e sublime*, in (a cura di Daniele. Guastini, Dario. Cecchi, Alessandra. Campo), *Alla fine delle cose. Contributi a una storia critica delle immagini*, Usher Arte, Firenze, 2011.
COHEN, Abraham (2009), *Il Talmud*, Laterza, Bari.
COSENZA, Giovanna (2014), *Introduzione alla semiotica dei nuovi media*, Ediotri Laterza, Bari.
DELEUZE, Gilles (1969), *Logique du sens*, Les Editions de Minuit, Paris ; trad. it., *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 2005.
DE KERCKHOVE, Derrick (1995), *The skin of culture : investigating the new electronic reality* ; trad. it. *La pelle della cultura*, Costlan Editori, Laterza, Bari, 1997.
ECO, Umberto (1962), *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1988.
ECO, Umberto (1990), *Il limite dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
FACIONI, Silvano (2005), *La cattura dell'origine. Verità e narrazione nella tradizione ebraica*, Milano, Jaca Book.
GAMBARARA, Daniele (2005°), *La lingua e l'opera dell'intelligenza collettiva*, in AA. VV., *Forme di vita IV volume*, Roma, DeriveApprodi, 2005.
JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1978), *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard.
LEVINAS, Emmanuel, *Il messianismo*, Brescia, Morcelliana, 2002.

¹⁶ Mark Alain Ouaknin, *Il libro bruciato*, ECIG 2000, p 210.

¹⁷ Umberto Eco, *Opera Aperta*, 1962, p. 19.

LEVINAS, Emmanuel, *Nouvelles lectures talmudiques.*, trad. it. *Nuove letture talmudiche*, Milano, SE Editore, 2004.

LÉVY, Pierre (1994), *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano, 1996.

LÉVY, Pierre, *Il virtuale*, Raffaello Cortina, Milano, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1989), *L'occhio e lo spirito*, SE Editore, Milano.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964), *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 2007.

MURRAY, Gilbert (1964), *Le origini dell'epica greca*, Sansoni, Firenze.

PRIETO, Luis (1988), *Il mito dell'originale. L'origine come oggetto d'arte e come oggetto di collezione*, in *Saggi di Semiotica. Vol. II. Sull'arte e sul soggetto*, Pratiche ed., Parma, 1991.

OUAKNIN, Mark Alain, *Il libro bruciato*, ECIG 2000.

VALENTINI, Valentina (2012), *Studio Azzurro: reinventare il medium teatro*, Contrasto.

STUDIO AZZURRO, *Immagini vive*, Electa, Milano, 2006.

STUDIO AZZURRO, *Videoambienti, ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica*, a cura di Bruno Di Marino, Feltrinelli, Milano, 2007.