

G TASCABILI
BOMPIANI

Umberto Eco
OPERA APERTA



*Forma e Indeterminazione
nelle poetiche contemporanee*



INTRODUZIONE ALLA I EDIZIONE

Vous, dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu
Bouche qui est l'ordre même
Soyez indulgents quand vous nous comparez
A ceux qui furent la perfection de l'ordre
Nous qui quètons partout l'aventure

.
Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir
Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés.

APOLLINAIRE

I saggi di questo volume sviluppano un tema proposto in una comunicazione al XII Congresso Internazionale di Filosofia, nel 1958, intitolata *Il problema dell'opera aperta*. Sviluppare un problema non vuol dire risolverlo: può significare soltanto chiarirne i termini in modo da rendere possibile una discussione più approfondita. Infatti i saggi della prima parte rappresentano altrettanti modi di vedere uno stesso fenomeno da diversi punti di vista, saggiandolo volta a volta con diversi strumenti concettuali; lo studio sulle poetiche di Joyce, che occupa la seconda parte, cerca invece di mettere a fuoco il medesimo problema visto come tema dominante della formazione estetica di un artista particolare: ma si è scelto Joyce perché si è creduto di poter individuare, nella storia del suo sviluppo, il modello di una vicenda più vasta che ha coinvolto la cultura occidentale moderna.

Nel loro insieme questi saggi vogliono costituire una proposta di discussione e come tali dovrebbero essere letti.

Per questo essi non tenteranno di dare delle definizioni teoretiche valide per la comprensione dei fenomeni estetici in generale, e neppure cercheranno di pronunciare un giudizio storico definitivo su quella situazione culturale da cui prendono le mosse: essi costituiscono soltanto l'analisi descrittiva di taluni fenomeni di particolare interesse e attualità, un suggerimento delle ragioni che li giustificano e una cauta anticipazione sulle prospettive che aprono.

Il tema comune a queste ricerche è la reazione dell'arte e degli artisti (delle strutture formali e dei programmi poetici che vi presiedono) di fronte alla provocazione del Caso, dell'Indeterminato, del Probabile, dell'Ambiguo, del Plurivalente; la reazione, quindi, della sensibilità contemporanea in risposta alle suggestioni della matematica, della biologia, della fisica, della psicologia, della logica e del nuovo orizzonte epistemologico che queste scienze hanno aperto.

Così i saggi sull'opera aperta, sull'informale, sullo Zen, analizzano la situazione generale dell'arte d'oggi di fronte a questi problemi; quello sulla teoria dell'informazione esamina le possibilità di impiego di nuovi strumenti concettuali; il discorso sulla televisione mette a fuoco la presenza di processi casuali in una pratica comunicativa quotidiana, per definizione aliena da sperimentalismi e tentativi di avanguardia. Per chiarire infine come una risposta personale, mai identica alla precedente, sia la condizione comune di ogni fruizione estetica, indipendentemente da ogni intenzione di "apertura", è stato inserito il saggio *Analisi del linguaggio poetico*.

Nel complesso si propone una indagine di vari momenti in cui l'arte contemporanea si trova a fare i conti col Disordine. Che non è il disordine cieco e insanabile, lo scacco di ogni possibilità ordinatrice, ma il disordine fecondo di cui la cultura moderna ci ha mostrato la positività; la rottura di un Ordine tradizionale, che l'uomo occidentale credeva immutabile e definitivo e identificava con la struttura oggettiva del mondo.

Dovrebbe essere chiaro che quando si parla di Ordine e di Disordine (o addirittura di una "forma" del mondo) non si pensa mai a una configurazione ontologica del reale. In questi saggi vengono discussi alcuni "modi di formare" progettati dall'arte contemporanea in connessione o in concomitanza con certi "modi di descrivere la realtà" elaborati da altre discipline. Sono in gi o le relazioni di alcune poetiche con alcune epistemologie. Il

problema dell'Ordine e del Disordine viene dibattuto dunque a livello di una *storia delle idee*, non di una ricerca metafisica. Può darsi che gli elementi di indeterminazione, ambiguità, casualità che certe opere d'arte riflettono nella loro struttura non abbiano nulla a che fare con delle possibili "strutture metafisiche" della realtà, posto che queste possano venire oggettivate e descritte, in modo incontrovertibile; ciò non toglie che queste nozioni permeino il nostro modo di vedere il mondo e ciò basta perché la nozione di un Cosmo Ordinato, per la cultura contemporanea, sia messa in crisi.

Ora, poiché questa nozione si è dissolta, attraverso un secolare sviluppo problematico, nel dubbio metodico, nella instaurazione delle dialettiche storicistiche, nelle ipotesi dell'indeterminazione, della probabilità statistica, dei modelli esplicativi provvisori e variabili, l'arte non ha fatto altro che accettare questa situazione e tentare — come è sua vocazione — di *darle forma*.

Ma accettare e cercare di dominare l'ambiguità in cui siamo e in cui risolviamo le nostre definizioni del mondo, non significa imprigionare l'ambiguità in un ordine che le sia estraneo e a cui è legata proprio quale opposizione dialettica. Si tratta di elaborare modelli di rapporti in cui l'ambiguità trovi una giustificazione e acquisti un valore positivo. Non si risolve un fermento rivoluzionario con un regime di polizia; è l'errore di tutte le reazioni. Si conferisce ordine a una rivoluzione costituendo comitati rivoluzionari per poter elaborare nuove forme di azione politica e di rapporti sociali che tengano conto dell'apparizione di nuovi valori. Così l'arte contemporanea sta tentando di trovare — in anticipo sulle scienze e sulle strutture sociali — una soluzione alla nostra crisi, e la trova nell'unico modo che le sia possibile, sotto specie immaginativa, offrendoci delle immagini del mondo che valgono quali *metafore epistemologiche*: e costituiscono un nuovo modo di vedere, di sentire, di capire e accettare un universo in cui i rapporti tradizionali sono andati in frantumi e in cui si stanno faticosamente delineando nuove possibilità di rapporto. Questo l'arte fa rinunciando a quegli schemi che l'abitudine psicologica e culturale avevano reso talmente radicati da apparire "naturali" — e tuttavia rimettendo in gioco, senza rifiutarli, tutti i portati della cultura precedente e le sue esigenze ineliminabili.

Se queste spiegazioni possono sembrare astrazioni filo-

sofiche troppo sottili di fronte al lavoro concreto dell'artista, spesso inconsapevole della portata teoretica delle sue operazioni formative, vorremmo ricordare una frase di Whitehead in *Avventure di idee*: " C'è in ogni periodo una forma generale delle forme di pensiero: e come l'aria che respiriamo, tale forma è così traslucida, così pervasiva, e così evidentemente necessaria, che solo con uno sforzo estremo riusciamo a divenirne coscienti. " Il che equivale a dire, nel nostro caso, che un artista elabora un " modo di formare " ed è conscio solo di quello, ma attraverso questo modo di formare si palesano (mediati da tradizioni formative, influssi culturali remoti, abitudini di scuola, esigenze imprescindibili di certe premesse tecniche) tutti gli altri elementi di una civiltà e di un'epoca. Di conseguenza anche il concetto di *Kunstwollen*, di quella " volontà artistica " che si manifesta attraverso caratteri comuni in tutte le opere di un periodo, e in questi caratteri riflette una tendenza propria a tutta la cultura del periodo, va tenuto presente, quale chiave di queste ricerche.

Ma per rapportare più decisamente e più concretamente i problemi dibattuti a una esperienza particolare, renderli evidenti nel vivo di una biografia intellettuale, mostrare come essi possano prendere la forma di esplicite intenzioni poetiche, conscie delle loro implicanze ideologiche, abbiamo dedicato molte pagine allo studio delle poetiche di Joyce, allo sviluppo di una formazione culturale ed artistica che ha preso le mosse dal Medioevo di San Tommaso per arrivare alla configurazione di un mondo che, accettabile o meno che sia, è quello in cui viviamo. Il mondo delle grandi *summae* medievali ha costituito un modello di Ordine che ha permeato di sé la cultura occidentale: la crisi di quest'ordine e l'instaurazione di nuovi ordini, la ricerca di moduli " aperti " capaci di garantire e fondare il mutamento e l'avventura, la visione infine di un universo fondato sulla possibilità, quale suggeriscono all'immaginazione la scienza e la filosofia contemporanea, trova forse la sua rappresentazione — forse l'anticipazione — più provocante e violenta nel *Finnegans Wake*. Joyce è arrivato a concepire questa nuova immagine dell'universo partendo da una nozione di ordine e di forma suggeritagli dalla sua educazione tomista e nella sua opera si può notare la dialettica continua tra queste due visioni del mondo, una dialettica che trova le sue mediazioni e le sue aporie, indica una soluzione e denuncia

una crisi, esprime infine il decorso drammatico di quel processo di adattamento a nuovi valori a cui è chiamata, con la nostra intelligenza, la nostra sensibilità.

Il lettore che si avvicina a questi saggi è pregato di non pensare che si voglia con questo indicargli l'unica direzione positiva dell'arte contemporanea. Se accanto alle strutture astratte, che suggeriscono l'immagine di un mondo ambiguo e pullulante di determinazioni possibili, esistono anche strutture dall'impianto tradizionale, nel film come nella narrativa, che ci dicono ancora qualcosa sull'uomo concreto e sul suo mondo immediato, questo significa che il panorama dell'arte d'oggi è complesso e ricco di possibilità: i fenomeni che noi studiamo in particolare non lo esauriscono, ma al massimo ne costituiscono l'aspetto più provocatorio. D'altra parte non è escluso — ma non è in questa sede che si tenterà di dimostrarlo — che tutti gli aspetti dell'arte odierna, dal film alla poesia peroratoria e impegnata, sino al fumetto, non possano rientrare sotto una tematica generale dell'opera aperta; la nozione è più vasta di quanto non si possa pensare ed esprime possibilità di opposizione e sviluppo molte delle quali non sono che accennate in questi saggi. E in fondo non scrivevano qualche anno fa Moravia e Calvino, l'uno a proposito de *La dolce vita*, l'altro dei propri romanzi, che tali opere potevano definirsi "aperte" per la molteplicità e la mobilità delle letture che consentivano — allargando così autorevolmente quella problematica che alcuni di questi saggi già avevano proposto?

Ma oggetto di questi saggi sono in particolare quei fenomeni della poesia, della nuova musica, della pittura informale in cui più chiaramente traspare, attraverso le strutture dell'opera, il suggerimento di una struttura del mondo. Qualcuno potrà così obiettare che queste tecniche artistiche e queste strutture formali sono proprio tra le più svincolate dai concreti bisogni dell'uomo d'oggi, intese come sono a elaborare astratte possibilità di relazioni che non hanno riferimento diretto ai problemi e ai conflitti di ogni giorno. E che una indagine su questi aspetti dell'arte, condotta alla luce dei problemi proposti, sia sterile come quest'arte stessa, chiusa nel laboratorio privato delle proprie autoverifiche, nel giro solipsistico di un linguaggio che discute continuamente la propria grammatica mettendo nel contempo in questione la propria morfologia.

La prima risposta è che l'arte, in quanto strutturazione di forme, ha modi propri di parlare sul mondo e sull'uomo; potrà accadere che un'opera d'arte faccia affermazioni sul mondo attraverso il proprio argomento — come accade nel soggetto di un romanzo o di un poema — ma di diritto, anzitutto, l'arte fa affermazioni sul mondo attraverso il modo in cui un'opera si struttura, manifestando in quanto forma le tendenze storiche e personali che vi hanno posto capo e l'implicita visione del mondo che un certo modo di formare manifesta. Così nel modo di descrivere un oggetto, di spezzare una sequenza temporale, di stendere una macchia di colore, vi possono essere tante affermazioni sui nostri concreti rapporti di vita quanto non se ne troveranno mai in un quadro celebrativo o in un romanzo a tesi. La pala di San Zeno del Mantegna ha lo stesso soggetto di tante raffigurazioni medievali e "dice" esteriormente le stesse cose: ma è rinascimentale per i nuovi moduli costruttivi, per il gusto terreno delle forme e il gusto colto dell'archeologia, il senso della materia, del peso, dei volumi. Il primo discorso che un'opera fa, lo fa attraverso il modo in cui è fatta.

Ma un'altra giustificazione di queste indagini sta nel fatto che esse prendono in esame una serie di fenomeni per il fatto che *esistono*, e nel descriverli cercano di spiegarli, senza pretendere assolutamente che questa descrizione implichi, con un giudizio di valore, l'affermazione che questi fenomeni costituiscono sempre e a ogni costo l'unica punta valida dell'arte contemporanea. Il fatto che l'autore li abbia scelti a materia di indagine può lasciare sospettare una sua propensione, tradita qua e là da momenti di adesione emotiva al materiale trattato. Ma supplisca il lettore con la freddezza della sua lettura, pensando che queste descrizioni, non lo invitano a penetrare un messaggio di salvezza e nemmeno ad anatomizzare un morbo pericoloso ma a seguire piuttosto un grafico statistico, il rapporto meteorologico su taluni spostamenti di masse d'aria nel bacino mediterraneo, o lo schema dei processi riproduttivi di una cellula. In questi saggi l'esistenza delle opere aperte viene assunta come un dato di fatto che richiede una spiegazione: che l'arte prenda determinate direzioni non è né bene né male, ma comunque non è mai un fatto casuale, bensì un fenomeno di cui, con la struttura, si devono analizzare i presupposti

storici e le ripercussioni pratiche nella psicologia dei consumatori.

Se nel corso della descrizione emergerà la persuasione che ogni volta che l'arte produce nuove forme questa nuova apparizione sulla scena della cultura non è mai negativa e ci apporta sempre qualche nuovo valore, tanto meglio. Ma definire quando un'opera realizza pienamente un valore, portando ad attuazione delle premesse di poetica, non è compito dello studioso di estetica che analizza le possibilità generali delle strutture: è compito del critico e del consumatore comune, volta per volta.

Ora, il procedimento qui usato non è quello del critico: è piuttosto quello dello storico dei vari "modelli di cultura" che, nell'ambito di una data civiltà in un determinato momento storico, cerca di stabilire quale nozione di forma guidi l'operazione degli artisti, come questi tipi di forme si realizzano e quale genere di fruizione consentano, cioè quali esperienze psicologiche e culturali promuovano. Solo in seguito si dovrà stabilire se nel quadro generale di quel modello di culture le esperienze promosse da queste forme costituiscano effettivamente un valore o rappresentino un elemento equivoco privo di rapporto con gli altri aspetti intellettuali e pratici di quella civiltà.

Se tale operazione descrittiva mancherà del rigore auspicato ciò è dovuto al fatto che non si esercita su una civiltà scomparsa o su una cultura esotica, ma sul mondo in cui vivono sia chi scrive che chi legge, e lo stesso background culturale determina sia i fenomeni descritti che gli strumenti di descrizione.

Il valore estetico si realizza secondo leggi di organizzazione interne alle forme ed è perciò "autonomo". La descrizione delle strutture e dei loro possibili effetti comunicativi stabilisce le condizioni di realizzazione di tale valore. Ma se l'estetica si arresta a questo punto, rimane aperto un discorso più ampio: rimane da stabilire se nel quadro generale di una cultura e in una precisa situazione storica i valori estetici acquistino una primalità oppure debbano venire accantonati di fronte a più urgenti richieste di azione e di impegno. Si realizzano cioè delle contingenze in cui il valore estetico non viene messo in dubbio o negato come tale, ma rifiutato proprio perché valore estetico, proprio perché discorso organico, persuasivo, suadente su problemi che tuttavia la contingenza storica non riconosce come i più urgenti.

Se in una casa in fiamme vi sono nostra madre e un quadro di Cézanne, salviamo prima nostra madre, senza per questo affermare che il quadro di Cézanne non sia un'opera d'arte. La situazione contingente non diventa parametro di giudizio, diventa discriminante di una scelta. È la situazione che denuncia appassionatamente Brecht quando afferma:

*Quali tempi sono questi, quando
un dialogo sugli alberi è quasi un delitto,
perché su troppe stragi comporta il silenzio!*

Brecht non dice che parlare degli alberi sia male. Vibra anzi nei suoi versi una sorta di insopprimibile nostalgia per quella dimensione lirica da cui è attratto e che deve rifiutare. Ma risolve la sua situazione nella congiuntura storica, operando una scelta. Non rinnega un valore, lo pospone.

Là dove la descrizione delle strutture e delle loro possibilità provvede quindi un punto di riferimento da cui partire, l'indagine storica dovrebbe proseguire il discorso in altre e più drammatiche direzioni. Quale significato acquista per noi, oggi, nell'orizzonte generale della nostra cultura, una certa situazione dell'arte? Quali fattori storici e sociologici, determinando una evoluzione delle forme, le caricano di implicazioni teoretiche e pratiche per cui esse vanno giudicate come elementi di provocazione o di evasione, nell'universo delle nostre scelte e delle nostre decisioni personali? Da questo punto di vista qui si apprestano solo gli strumenti concettuali per un esame successivo. Si dice strumenti, dotati dunque della stessa neutralità di ogni utensile operativo.

A rigore, quindi, sulla base delle descrizioni contenute nella prima parte del volume, potrebbero impostarsi due opposte interpretazioni storiche dei fenomeni di apertura e indeterminazione nell'arte contemporanea.

Si potrebbe concludere che queste proposte di autonomia interpretativa valgono come sollecitazioni di libertà e responsabilità per un consumatore d'arte abituato a tutte le soperchierie della comunicazione narcotica, della seduzione psicologica, esercitate dal film commerciale, dalla pubblicità, dalla televisione, dalla facile drammaturgia che catarsi compresa nel prezzo di ingresso (contro la quale si è battuto Brecht), del melodismo decadente suonato in Hi-Fi. In tal caso le opere aperte diventano l'invi-

to a una libertà che, esercitata a livello della fruizione estetica, non potrà che svilupparsi anche sul piano dei comportamenti quotidiani, delle decisioni intellettuali, dei rapporti sociali. Nessuno potrà negare che lo spettatore de: *L'année dernière à Marienbad* non venga di colpo sradicato, con salutare violenza, da quella assuefazione fatalment- conservatrice cui la schematica consueta del western o del giallo lo aveva piegato. Un'arte che dia allo spettatore la persuasione di un universo in cui egli non è succubo ma responsabile — perché nessun ordine acquisito può garantirgli la soluzione definitiva, ma egli deve procedere con soluzioni ipotetiche e rivedibili, in una continua negazione del già acquisito e in una istituzione di nuove proposte — ha un valore positivo che supera il campo dell'esperienza estetica pura (che poi esiste solo a livello teorico, ma di fatto si complica sempre di una serie di risposte pratiche e di decisioni conseguenti).

Ma sulla base degli strumenti apprestati è parimenti possibile concludere che le tecniche dell'opera aperta riproducono in fondo nelle strutture dell'arte la crisi stessa della nostra visione del mondo; così che perdendosi nella registrazione di queste aporie, e mimandole, rinunciano a pronunciarsi sull'uomo, diventando una comoda forma di evasione, la proposta di un gioco metafisico ad alto livello intellettuale, nel quale l'uomo sensibile è portato a divergere ogni propria energia e dimenticare così — nell'esperire attraverso le forme dell'arte le forme possibili del mondo — la sua azione sulle cose. Quindi le forme che riflettono quella ambiguità dell'universo che la cultura occidentale ci propone, sarebbero esse stesse un prodotto di questa ambiguità, un epifenomeno della crisi, a tal punto legato a essa da non avere nessun potere liberatorio nei suoi confronti, ma da apparire anzi per il consumatore occasione di alienazione intellettuale.

Entrambe le conclusioni sono assolute e dogmatiche, e perciò ingenuie. È stupido, lo sappiamo, dire che il principio di indeterminazione è " reazionario " o che tale è un quadro in cui si spezzano i rapporti figurativi e le connessioni formali che ne garantivano una certa immediata comprensibilità; è stupido perché in ambedue i casi abbiamo soltanto gli strumenti per definire concettualmente o emotivamente una situazione reale. Ma chi vorrà negare che elaborare uno strumento piuttosto che un altro dipende da tutta una situazione storica e che uno strumento può già essere alienato in partenza a una condizione

morbosa della cultura ed essere così capace solo di riprodurre soluzioni già tarate?

Ecco: già il fatto che in questi saggi si operi una descrizione di strutture formali rimandando a un secondo tempo la loro valutazione storica complessiva, è un procedimento determinato da una certa condizione della cultura occidentale moderna.

Si sarebbe invece potuto dire: "Se l'arte è un discorso sull'uomo e sul modo in cui si deve impegnare attivamente nella situazione storica, allora un'arte che riproduce oggettivamente l'ambiguità del mondo quale la nostra cultura lo vede e lo sente, non è arte, ma evasione equivoca." Si sarebbe potuto dire: "Se l'arte deve instaurare un linguaggio comune a tutta una società, allora non può mettere in questione se stessa come linguaggio distruggendo ogni volta i presupposti da cui parte." Si sarebbe potuto dire: "Se l'arte è linguaggio che dice qualcosa al di fuori del linguaggio, allora un'arte che dice solo mostrando la sua struttura di linguaggio astratto, è sterile e inutile." Si sarebbe potuto dire: "Se l'arte deve darci una Verità positiva, allora deve smettere di compiacersi ad esprimere una presunta crisi del concetto di verità." Si sarebbe potuto dire: "Se l'arte serve per stimolare un atteggiamento rivoluzionario allora non può soffermarsi a verificare le sue possibilità formali e non può sperimentare possibili organizzazioni della percezione e possibili tirocini della sensibilità, ma deve solo in chiare parole esprimere l'indignazione dell'oppressione, la speranza e la tecnica stessa della rivolta."

Alcune di queste obiezioni sono state di fatto mosse a questi saggi quando sono apparsi, e in fondo hanno tutte una loro validità. Ma ciascuna di esse presuppone che si analizzi un fenomeno nuovo alla luce di una nozione di arte già preformata ed elaborata in altra situazione storico-culturale; quando proprio si esaminano questi fenomeni per vedere se di fatto non si vada delineando nella nostra cultura un concetto di arte difforme dai precedenti. L'uomo maddaleniano, abituato a disegnare bisonti come atto rituale che gli garantisse il dominio magico della preda e convinto che questo fosse il fine primario dell'operazione artistica, avrebbe rifiutato come opera d'arte la Madonna della Seggiola.

Così se si dicesse a esempio che Pollock è un fatto negativo perché non serve a fare la rivoluzione, l'affermazione implicherebbe un equivoco di base: in questo caso

la pittura persegue la sua polemica e le sue negazioni su un livello che non ha contatti immediati con quello dell'azione pratica. Una analisi descrittiva vuole appunto determinare l'esistenza di questi livelli di discorso e la situazione dell'arte nella presente congiuntura culturale; spetterà poi a una piú comprensiva analisi storica stabilire come sia avvenuto che diversi aspetti dell'attività umana si siano stabilizzati su dimensioni diverse, spesso estranee l'una all'altra, in modo che l'arte sia costretta a proseguire un discorso sulle forme fortemente analogo a quello che la filosofia conduce nel mondo dei concetti o l'azione pratica in quello dei rapporti sociali, senza che peraltro vi sia possibilità di una facile e comunicabile trasposizione; ché anzi spesso l'arte sviluppa un discorso di negazione-ricostruzione serrando i tempi e arriva a presentare i protocolli immaginativi di un processo che invece sugli altri livelli non è neppure iniziato. Ed è questa la situazione che si è tentato di definire nelle ultime pagine dello studio su Joyce.

Ma a questo punto l'arte nel suo discorso astratto, disancorato dai vecchi punti di riferimento, ci parla di un mondo possibile che è ancora da venire, o riflette la scaltra adeguazione — puramente formale — di un mondo vecchio che si traveste sotto spoglie nuove?

Rifiutare in musica la tonalità significa rifiutare, con la tonalità, quei rapporti gerarchici e immobilistici che vivevano nella società autocratica e conservatrice che li ha espressi, oppure significa solo trasportare a livello formale dei conflitti che invece dovrebbero svilupparsi sul piano dei rapporti umani concreti? E questa trasposizione assume valore di stimolo e di proposta immaginativa, oppure di alibi culturale e di diversione delle energie?

Avevano quindi ragione gli artisti dell'avanguardia sovietica che pensavano alla loro ricostruzione sul piano delle forme come a un parallelo della ricostruzione politica che auspicavano, o avevano ragione coloro che li accusavano di essere quello che molti di loro sono diventati, gli artisti celebrati di un altro tipo di società?

Forse occorre ridurre la domanda ai suoi termini piú brutali, perché si danno casi in cui essa assume anche questa forma: la cosiddetta avanguardia odierna e la rivoluzione delle forme che comporta non sarà forse l'arte tipica di una società neocapitalistica, e quindi lo strumento di una conservazione illuminata che tende ad accontentare le intelligenze con l'edificazione di un "miracolo cultu-

rale " che ci provoca le stesse apprensioni di quello economico?

La domanda è rozza ma non è stupida. I valori estetici non sono qualcosa di assoluto privo di rapporti con la situazione storica nel suo complesso e con le strutture economiche di un'epoca. L'arte nasce da un contesto storico, lo riflette, ne promuove l'evoluzione. Chiarire la presenza di questi nessi significa capire la situazione di un dato valore estetico nel campo generale di una cultura e il suo rapporto, possibile o impossibile, con altri valori.

Vi sono risposte per questi interrogativi? Certo un'arte che lavori a dissociare le consuetudini psicologiche e culturali ha sempre e comunque un valore progressivo. Qui il termine progressivo non ha ovviamente una connotazione politica, eppure ci fu qualche tempo fa una autorevole rivista ispirata da un autorevole parlamentare che accusava la musica seriale di " marxismo ". Là dove in riviste di altra ispirazione si tende invece a mettere sotto processo ogni esperimento sonoro apparentemente estraniato dalla concretezza storica.

Mentre queste accuse di " conservatorismo " riflettono gli interrogativi che ci ponevamo nelle pagine precedenti, l'accusa di " marxismo " ci dice, nel suo tono scioccamente maccartista, come il suo autore abbia intuito che la musica seriale ha posto in crisi, ha distrutto qualcosa che, sia pure sul piano musicale, collaborava a garantire l'inalterabilità dell'ordine stabilito.

Forse questi due atteggiamenti, entrambi superficiali, esprimono a meraviglia le contraddizioni interne allo sviluppo dell'arte contemporanea. Si pensi: ogni volta che nell'arte moderna si è dato un autentico moto di ribellione, di negazione di un mondo sclerotizzato, di proposta di un mondo nuovo, è immediatamente seguita l'accademia di coloro che assumevano le forme esteriori, le tecniche, gli atteggiamenti e gli stilemi della protesta originaria per costruire variazioni sul tema, innumerevoli, corrette, scandalosissime, ma ormai innocue, veramente conservatrici a ogni livello. Questo avviene per la letteratura, la pittura, la musica, oggi come ieri. Ma la fecondità della situazione sta proprio in questa sua dialetticità. Le sue possibilità risiedono in quest'urto di proposte e regressioni, proteste e acquiescenze.

Si pensi alla situazione dell'architetto nel mondo contemporaneo e alle relazioni così immediate tra il suo lavoro e il mondo umano che lo circonda. E si pensi a una

figura come quella di Frank Lloyd Wright, alle sue opere veramente aperte, inserite in un rapporto mobile e cangiante con l'ambiente circostante, capaci di mille adeguazioni prospettiche, stimoli al tempo stesso di una ispezione estetica e di una ricca integrazione tra abitante casa e ambiente naturale. Eppure queste costruzioni non riflettono forse, in ultima istanza, un ideale individualistico e non si offrono come soluzione aristocratica in un periodo storico che chiedeva invece all'architetto la soluzione, attraverso la sua arte, dei grandi problemi di convivenza? Allora Wright, con le sue forme esemplari, è stato l'artista di una società chiusa che non ha saputo avvertire i grandi problemi del mondo che lo circondava? O piuttosto non ha dato, oggi, soluzioni per il domani, lavorando in anticipo di un secolo sul mondo in cui viveva, ideando la casa per una società perfetta in cui all'uomo venga riconosciuta tutta la sua statura e l'architettura gli garantisca la libertà dalla riduzione a numero, un rapporto personale e inventivo col proprio ambiente fisico? Le forme di Lloyd Wright sono state allora l'ultimo fiore di una società ormai impossibile o la proposta profetica di una società possibile — per la quale non lui, mentre lavorava a livello delle forme, ma gli altri erano chiamati a operare nel piano dei rapporti pratici?

Più che una risposta potremmo proporre un altro esempio. Schoenberg a un certo punto della sua vita, in una precisa situazione storica, esplose in un grido di dolore e di indignazione di fronte alla barbarie nazista e scrive *Il sopravvissuto di Varsavia*. È forse il momento in cui la musica contemporanea ha raggiunto il suo livello più alto di impegno umano e civile dimostrando di poter parlare *sull'uomo* e *per l'uomo*. Ma questa musica avrebbe potuto esprimere la tragedia storica a cui si è ispirata e la protesta di cui era investita, se il musicista non avesse, prima di allora, senza neppure sapere di cosa avrebbe cantato un giorno, operato al puro livello delle strutture musicali, ponendo in esse e solo in esse le basi per un nuovo modo di parlare, un nuovo modo di pensare, un nuovo modo di reagire? Sui binari di quella tonalità che aveva celebrato i suoi tardi trionfi nella *Rapsodia in blue*, non saremmo mai riusciti oggi a "dire" con la musica qualcosa sulla nostra situazione.

Ancora una volta, dunque, se l'arte può scegliersi quanti *soggetti* di discorso desidera, l'unico *contenuto* che conta è un certo modo in cui l'uomo si mette in rapporto

col mondo e risolve questo suo atteggiamento a livello delle strutture, in *modo di formare*. Il resto può venire cronologicamente prima o dopo, ma viene solo se è mediato dalle strutture formali — che viste nella loro autentica fisionomia sono la negazione di ogni formalismo.

Questo ci aiuta a pensare che la direzione in cui si muove l'arte contemporanea abbia, con una sua "spiegazione" storica, una sua "giustificazione". Ma la risposta definitiva è da affidarsi forse a un'altra indagine, a cui quella che presentiamo ora possa servire di introduzione.

Per finire, desidero ricordare che le ricerche sull'opera aperta non avrebbero avuto inizio se non ne fossi stato stimolato dalla consuetudine col lavoro creativo di Luciano Berio, e dalle discussioni su questi problemi con lui, Henri Pousseur e André Boucourechliev. Quanto ai rapporti tra le poetiche contemporanee e le metodologie scientifiche, non mi sarei mai avventurato su di un terreno così precario senza le conversazioni avute con G. B. Zorzoli sui problemi della scienza contemporanea. Infine il lettore si renderà conto, sia attraverso i riferimenti diretti che quelli indiretti, del debito intellettuale che ho contratto con Luigi Pareyson. La ricerca sulle strutture delle forme contemporanee è condotta sempre in riferimento a quella nozione di "formatività" intorno alla quale lavora la Scuola di Estetica di Torino. Anche se, come è merito del dialogo filosofico, le risposte che ci hanno formato possono avere incontrato inquietudini personali ed essersi integrate in un orizzonte di problemi di cui solo l'autore può assumersi la responsabilità.

(1962)

LA POETICA DELL'OPERA APERTA

Tra le recenti produzioni di musica strumentale possiamo notare alcune composizioni contrassegnate da una caratteristica comune: la particolare autonomia esecutiva concessa all'interprete, il quale non è soltanto libero di intendere secondo la propria sensibilità le indicazioni del compositore (come avviene per la musica tradizionale), ma deve addirittura intervenire sulla forma della composizione, spesso determinando la durata delle note o la successione dei suoni in un atto di improvvisazione creativa. Citiamo alcuni esempi tra i più noti: 1) Nel *Klavierstück XI* di Karlheinz Stockhausen l'autore propone all'esecutore, su un grande, unico foglio, una serie di gruppi tra i quali l'esecutore sceglierà, prima, quello da cui cominciare, quindi, volta per volta, quello da saldare al gruppo precedente; in questa esecuzione la libertà dell'interprete si basa sulla struttura "combinatoria" del pezzo, "montando" autonomamente la successione delle frasi musicali. 2) Nella *Sequenza per flauto solo* di Luciano Berio, l'interprete ha di fronte una parte che gli propone un tessuto musicale dove la successione dei suoni e l'intensità sono date, mentre la durata di ciascuna nota dipende dal valore che l'esecutore vorrà conferirle nel contesto delle costanti quantità di spazio, corrispondenti a costanti pulsazioni di metronomo. 3) A proposito della sua composizione *Scambi*, Henri Pousseur così

si esprime: “*Scambi* non costituiscono tanto un pezzo quanto un *campo di possibilità*, un invito a scegliere. Sono costituiti da sedici sezioni. Ognuna di queste può essere concatenata ad altre *due*, senza che la continuità logica del divenire sonoro sia compromessa: due sezioni, in effetti, sono introdotte da caratteri simili (a partire dai quali si evolvono successivamente in maniera divergente), altre due sezioni possono invece condurre al medesimo punto. Poiché si può cominciare e finire con qualsiasi sezione, è reso possibile un gran numero di esiti cronologici. Infine le due sezioni che cominciano ad uno stesso punto possono essere sincronizzate dando così luogo ad una polifonia strutturale più complessa... Non è proibito immaginare queste proposte formali registrate su nastro magnetico, messe tali e quali in commercio. Disponendo di una installazione acustica relativamente costosa il pubblico stesso potrà allora esercitare su di esse, a domicilio, una immaginazione musicale inedita, una nuova sensibilità collettiva della materia sonora e del tempo.” 4)

Nella *Terza Sonata per pianoforte* Pierre Boulez prevede una prima parte (*Antiphonie, Formant 1*) costituita da dieci sezioni su dieci fogli separati combinabili come altrettante schede (se pure non tutte le combinazioni sono permesse); la seconda parte (*Formant 2, Thrope*) si compone di quattro sezioni a struttura circolare, per cui si può iniziare da ciascuna di esse collegandosi alle altre sino a saldare il circolo. Non vi sono possibilità di grosse variazioni interpretative all'interno delle sezioni ma una di esse, a esempio *Parenthèse*, inizia con una battuta dal tempo specificato e prosegue con ampie parentesi in cui il tempo è libero. Una sorta di regola è posta dalle indicazioni di legame tra pezzo e pezzo (es. *sans retenir, enchaîner sans interruption*, ecc.).

In tutti questi casi (e sono quattro esempi tra i vari possibili) colpisce subito una macroscopica differenza tra tali generi di comunicazione musicale e quelli cui ci aveva abituato la tradizione classica. In termini elementari questa differenza può essere così formulata: un'opera mu-

sicale classica, una fuga di Bach, l'*Aida* o il *Sacre du Printemps*, consistevano in un insieme di realtà sonore che l'autore organizzava in modo definito e conchiuso offrendolo all'ascoltatore, oppure traduceva in segni convenzionali atti a guidare l'esecutore: così che questi riproducesse sostanzialmente la forma immaginata dal compositore; queste nuove opere musicali consistono invece non in un messaggio conchiuso e definito, non in una forma organizzata univocamente, ma in una possibilità di varie organizzazioni affidate all'iniziativa dell'interprete, e si presentano quindi non come opere finite che chiedono di essere rivissute e comprese in una direzione strutturale data, ma come opere "aperte", che vengono portate a termine dall'interprete nello stesso momento in cui le fruisce esteticamente. (1)

Occorre osservare, a scanso di equivoci terminologici, che la definizione di "aperta" data a queste opere, se pure serve egregiamente a delineare una nuova dialettica tra opera ed interprete, deve essere assunta in tal sede in virtù di una convenzione che ci permetta di astrarre da altri possibili e legittimi significati di questa espressione. In estetica infatti si è discusso sulla "definitezza" e sulla "apertura" di un'opera d'arte: e questi due ter-

(1) Occorre qui eliminare subito un equivoco possibile: evidentemente è diversa l'operazione pratica di un interprete in quanto "esecutore" (lo strumentista che esegue un brano musicale, o l'attore che recita un testo) e quella di un interprete in quanto fruitore (colui che guarda un quadro o legge in silenzio una poesia o, ancora, ascolta un brano musicale eseguito da altri). Tuttavia, ai fini di una analisi estetica, entrambi i casi vanno visti come manifestazioni diverse di uno stesso atteggiamento interpretativo: ogni "lettura", "contemplazione", "godimento" di un'opera d'arte rappresentano una forma, sia pure tacita e privata, di "esecuzione". La nozione di *processo interpretativo* copre tutti questi atteggiamenti. Ci rifacciamo qui al pensiero di LUIGI PARRYSON, *Estetica - Teoria della formatività*, Torino, 1954 (2ª ed., Bologna, Zanichelli, 1960. Ci riferiremo d'ora in poi a questa edizione). Naturalmente si può dare il caso di opere che si presentano "aperte" all'esecutore (strumentista, attore) e vengono restituite al pubblico come risultato ormai univoco di una scelta definitiva; in altri casi, malgrado la scelta dell'esecutore può rimanere una scelta successiva a cui il pubblico è invitato.

mini si riferiscono ad una situazione fruitiva che tutti esperiamo e che sovente siamo portati a definire: un'opera d'arte, cioè, 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 avviene 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 se stessa (un cartello di segnalazione stradale, invece, può essere visto inequivocabilmente in un solo senso, e se vien trasfigurato in una qualche fantasiosa interpretazione cessa di essere *quel* cartello segnalatore con quel particolare significato). In tale 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 rivive in una prospettiva originale. (1)

(1) Per questa nozione di interpretazione cfr. LUIGI PARRYSON, *op. cit.* (in particolare capp. V e VI); per una attenzione alla "disponibilità" dell'opera condotta alle ultime conseguenze, cfr. ROLAND BARTHES: "Questa disponibilità non è una virtù minore; essa è al contrario l'essere stesso della letteratura, portato al suo parossismo. Scrivere vuol dire far vacillare il senso del mondo, disporvi una interrogazione

Ma è chiaro che opere come quelle di Berio o di Stockhausen sono "aperte" in senso meno metaforico e ben piú tangibile; detto volgarmente, sono opere "non finite", che l'autore pare consegnare all'interprete piú o meno come i pezzi di un meccano, apparentemente disinteressandosi di come andranno a finire le cose. Questa interpretazione dei fatti è paradossale ed inesatta, ma l'aspetto piú esteriore di queste esperienze musicali porge effettivamente occasione ad un equivoco del genere; equivoco peraltro produttivo, perché questo lato sconcertante di tali esperienze ci deve indurre a vedere *perché* oggi un artista avverta l'esigenza di lavorare in tale direzione; in risoluzione di quale evolversi storico della sensibilità estetica; in concomitanza a quali fattori culturali del nostro tempo; e come queste esperienze debbono essere viste alla luce di una estetica teorica.



La poetica dell'opera "aperta" tende, come dice Pousseur, ⁽¹⁾ a promuovere nell'interprete "atti di libertà cosciente", a porlo come centro attivo di una rete di relazioni inesauribili, tra le quali egli instaura la propria forma, senza essere determinato da una *necessità* che gli prescrive i modi definitivi dell'organizzazione dell'opera

indiretta alla quale lo scrittore, per un'ultima indeterminazione, si astiene dal rispondere. La risposta è data da ciascuno di noi, che vi apporta la sua storia, il suo linguaggio, la sua libertà; ma poiché storia, linguaggio e libertà cambiano all'infinito, la risposta del mondo allo scrittore è infinita: non si cessa mai di rispondere a ciò che è stato scritto al di là di ogni risposta: affermati, poi messi in contraddizione, quindi rimpiazzati, i sensi passano, la domanda rimane... Ma affinché il gioco si compia (...) occorre rispettare certe regole: occorre da un lato che l'opera sia veramente una forma, che essa designi un senso incerto, non un senso chiuso... " (*Avant-propos*", *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963). In questo senso dunque la letteratura (ma noi diremmo: ogni messaggio artistico) *designerebbe in modo certo un oggetto incerto*.

⁽¹⁾ *La nuova sensibilità musicale*, in "Incontri Musicali", n. 2, maggio 1958, pag. 25.

fruita; ma si potrebbe obiettare (rifacendosi a quel piú vasto significato del termine "apertura" cui si accennava) che qualsiasi opera d'arte, anche se non si consegna materialmente incompiuta, esige una risposta libera ed inventiva, se non altro perché non può venire realmente compresa se l'interprete non la reinventa in un atto di congenialità con l'autore stesso. Senonché questa osservazione costituisce un riconoscimento che l'estetica contemporanea ha attuato solo dopo avere realizzato una matura consapevolezza critica di quello che è il rapporto interpretativo e certamente un artista di qualche secolo fa era assai lontano dall'essere criticamente cosciente di questa realtà; ora invece una tale consapevolezza è presente anzitutto nell'artista il quale, anziché subire la "apertura" come dato di fatto inevitabile, la elegge a programma produttivo, ed anzi offre l'opera in modo da promuovere la massima apertura possibile.

Il peso della quota soggettiva nel rapporto di fruizione (il fatto che la fruizione implicasse un rapporto interattivo tra il soggetto che "vede" e l'opera in quanto dato oggettivo), non era affatto sfuggito agli antichi, specie quando dissertavano sulle arti figurative. Platone, nel *Sofista*, osserva ad esempio come i pittori dipingano le proporzioni non secondo una convenienza oggettiva ma in rapporto all'angolo in cui le figure sono viste dall'osservatore; Vitruvio distingue tra *simmetria* e *euritmia*, ed intende quest'ultima come adeguazione delle proporzioni oggettive alle esigenze soggettive della visione; gli sviluppi di una scienza e della pratica della prospettiva testimoniano il maturare della consapevolezza della funzione della soggettività interpretante di fronte all'opera. Tuttavia è altrettanto pacifico che tali convinzioni portavano ad agire proprio in opposizione all'apertura ed in favore della *chiusura dell'opera*: i vari artifici prospettici rappresentavano esattamente altrettante concessioni fatte alle esigenze della situazionalità dell'osservatore per portarlo a vedere la figura *nel solo modo giusto possibile*, quello su cui l'autore (architettando artifici visivi) cercava

di far convergere la coscienza del fruitore.

Prendiamo un altro esempio: nel medioevo si sviluppa una teoria dell'allegorismo che prevede la possibilità di leggere la Sacra Scrittura (e in seguito anche la poesia e le arti figurative) non solo nel suo senso letterale, ma in altri tre sensi, quello allegorico, quello morale e quello anagogico. Tale teoria ci è stata resa familiare da Dante, ma affonda le sue radici in San Paolo (*videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*), e fu sviluppata da San Gerolamo, Agostino, Beda, Scoto Eriugena, Ugo e Riccardo di San Vittore, Alano di Lilla, Bonaventura, Tommaso ed altri, così da costituire il cardine della poetica medievale. Un'opera così intesa è indubbiamente un'opera dotata di una certa "apertura"; il lettore del testo sa che ogni frase, ogni figura è aperta su una multiformità di significati che egli deve scoprire; anzi, a seconda della sua disposizione d'animo egli sceglierà la chiave di lettura che più gli appare esemplare, ed userà l'opera nel significato voluto (facendola rivivere, in certo qual modo, diversa da quale poteva essergli apparsa ad una lettura precedente). Ma in questo caso "apertura" non significa affatto "indefinitezza" della comunicazione, "infinite" possibilità della forma, libertà della fruizione; si ha soltanto una rosa di esiti fruitivi rigidamente prefissati e condizionati, in modo che la reazione interpretativa del lettore non sfugga mai al controllo dell'autore. Ecco come si esprime Dante nella *Epistola* tredicesima: "Questa maniera di trattazione, perché sia più chiara, si può guardare in questi versi: *In exitu Israel de Egipto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judea santificatio ejus, Israel potestas ejus*. Infatti se guardiamo solo la lettera è significata l'uscita dei figli d'Israele dall'Egitto al tempo di Mosé; se guardiamo l'allegoria è significata la redenzione nostra per opera di Cristo; se guardiamo al senso morale è significata la conversione dell'anima dal lutto e dalla miseria del peccato allo stato di grazia; se guardiamo al senso anagogico è significata l'uscita dell'anima santa dalla servitù di questa

corruzione alla libertà della gloria eterna." È chiaro che non ci sono altre letture possibili: l'interprete può dirigersi su di un senso piuttosto che sull'altro, nell'ambito di questa frase a quattro strati, ma sempre secondo regole di univocità necessaria e predisposta. Il significato delle figure allegoriche e degli emblemi che il medievale incontrerà nelle sue letture è fissato dalle enciclopedie, dai bestiari e dai lapidari dell'epoca; la simbolica è oggettiva e istituzionale. (*) A questa poetica dell'univoco e del necessario sottostà un cosmo ordinato, una gerarchia di enti e di leggi che il discorso poetico può chiarire a più livelli, ma che ciascuno deve intendere nel solo modo possibile, che è quello istituito dal *logos* creatore. L'ordine dell'opera d'arte è quello stesso di una società imperiale e teocratica; le regole di lettura sono regole di governo autoritario che guidano l'uomo in ogni suo atto prescrivendogli i fini e offrendogli i mezzi per attuarli.

Non è che i *quattro* esiti del discorso allegorico siano quantitativamente più limitati dei *molti* esiti possibili di un'opera "aperta" contemporanea: come cercheremo di mostrare sottostà a queste diverse esperienze una diversa visione del mondo.

Andando per rapidi scorci storici, possiamo trovare un palese aspetto di "apertura" (nell'accezione moderna del termine) nella "forma aperta" barocca. Qui viene negata proprio la definitezza statica ed inequivocabile della for-

(*) PAUL RICOEUR in *Structure et Herméneutique*, "Esprit", novembre 1963, suggerisce che la polisemia del simbolo medievale (che indifferentemente può riferirsi a realtà opposte — si veda un catalogo di queste oscillazioni in REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1953 —) non sia interpretabile sulla base di un reperitorio astratto (bestiario, appunto, o lapidario) ma nel sistema di relazioni, nell'ordo di un testo (di un contesto) rapportato al Libro sacro che orienterebbe circa le chiavi di lettura. Di qui l'attività dell'interprete medievale che esercita, nei confronti degli altri libri, o del libro della natura, un'attività ermeneutica. Ma ciò non toglie che i lapidari, ad esempio, dando le diverse possibilità di interpretazione di uno stesso simbolo, non costituiscano già una base di decodifica, e che lo stesso Libro sacro non vada inteso come "codice" che istituisce alcune direzioni di lettura escludendone al re.

ma classica rinascimentale, dello spazio sviluppato intorno a un asse centrale, delimitato da linee simmetriche e angoli chiusi, cospiranti al centro, in modo da suggerire piuttosto una idea di eternità "essenziale" che non di movimento. La forma barocca è invece dinamica, tende ad una indeterminatezza di effetto (nel suo gioco di pieni e di vuoti, di luce e di oscurità, con le sue curve, le sue spezzate, gli angoli dalle inclinazioni più diverse), e suggerisce una dilatazione progressiva dello spazio; la ricerca del mosso e dell'illusionistico fa sì che le masse plastiche barocche non permettano mai una visione privilegiata, frontale, definita, ma inducano l'osservatore a spostarsi continuamente per vedere l'opera sotto aspetti sempre nuovi, come se essa fosse in continua mutazione. Se la spiritualità barocca viene vista come la prima chiara manifestazione della cultura e della sensibilità moderna, è perché qui, per la prima volta, l'uomo si sottrae alla consuetudine del canonico (garantita dall'ordine cosmico e dalla stabilità delle essenze) e si trova di fronte, nell'arte come nella scienza, ad un mondo in movimento che gli richiede atti di invenzione. Le poetiche della *meraviglia*, dell'*ingegno*, della *metafora*, tendono in fondo, al di là della loro apparenza bizantina, a stabilire questo compito inventivo dell'uomo nuovo, che vede nell'opera d'arte non un oggetto fondato su rapporti palesi da godere come bello, ma un mistero da investigare, un compito da perseguire, uno stimolo alla vivacità dell'immaginazione. (°) Tuttavia anche queste sono conclusioni cui perviene la critica odierna e che l'estetica oggi può coordinare in leggi: ma sarebbe avventato scoprire nella poetica barocca una teorizzazione cosciente dell'opera "aperta".

Tra classicismo e illuminismo, infine, va profilandosi

(°) Sul barocco come inquietudine e manifestazione della sensibilità moderna si vedano le pagine di LUCIANO ANCESCHI in *Barocco e Novocento*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960. Sul valore stimolante delle ricerche di Anceschi per una storia dell'opera aperta, ho cercato di dire: sul n. III, 1960 della "Rivista di Estetica".

una idea di "poesia pura" proprio perché la negazione delle idee generali, delle leggi astratte, attuata dall'empirismo inglese viene ad affermare la "libertà" del poeta, e preannuncia quindi una tematica della "creazione". Dalle affermazioni di Burke sul potere emozionale delle parole si arriva a quelle di Novalis sul puro potere evocativo della poesia come arte del senso vago e del significato impreciso. Una idea appare allora tanto più individuale e stimolante "quanto più numerosi pensieri, mondi e attitudini vi si incrociano e vi vengono a contatto. Quando un'opera presenta parecchi pretesti, molti significati e soprattutto molte facce e molte maniere di essere compresa e amata, allora certamente essa è interessantissima, allora è una pura espressione della personalità". (9)

Concludendo la parabola romantica, la prima volta che appare una consapevole poetica dell'opera "aperta" è nel simbolismo del secondo Ottocento. L'*Art Poétique* di Verlaine, al proposito, è assai esplicita:

De la musique avant toute chose,
 et pour cela préfère l'impair
 plus vague et plus soluble dans l'air
 sans rien en lui qui pèse et qui pose.

 Car nous voulons la nuance encore,
 pas la couleur, rien que la nuance!
 Oh! la nuance, seule fiancée
 le rêve au rêve et la flûte au cor!
 De la musique encore et toujours!
 Que ton vers soit la chose envolée
 qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
 vers d'autres cieux et d'autres amours.
 Que ton vers soit la bonne aventure
 éparse au vent crispé du matin
 qui va fleurant la menthe et le thym...
 Et tout le reste est littérature.

(9) Per l'evoluzione delle poetiche preromantiche e romantiche in tale senso, cfr. ancora L. ANCESCHI, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, 2ª ed., Firenze, Vallecchi, 1959.

Piú estreme ed impegnate sono poi le affermazioni di Mallarmé: "nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer... voilà le rêve..." *Bisogna evitare che un senso unico si imponga di colpo*: lo spazio bianco intorno alla parola, il gioco tipografico, la composizione spaziale del testo poetico contribuiscono ad allargare di indefinito il termine, a renderlo pregnante di mille suggestioni diverse.

Con questa poetica della suggestione, l'opera si pone intenzionalmente aperta alla libera reazione del fruitore. L'opera che "suggerisce" si realizza ogni volta carica degli apporti emotivi ed immaginativi dell'interprete. Se in ogni lettura poetica abbiamo un mondo personale che tenta di adeguarsi in spirito di fedeltà al mondo del testo, nelle opere poetiche deliberatamente fondate sulla suggestione il testo intende stimolare proprio il mondo personale dell'interprete perché egli tragga dalla sua interiorità una risposta profonda, elaborata per misteriose consonanze. Al di là delle intenzioni metafisiche o della disposizione d'animo preziosa e decadente che muove tali poetiche, il meccanismo fruitivo rivela un tal genere di "apertura".

Su questa linea molta della letteratura contemporanea è fondata sull'uso del simbolo come comunicazione dell'indefinito, aperta a reazioni e comprensioni sempre nuove. Possiamo facilmente pensare all'opera di Kafka come ad un'opera "aperta" per eccellenza: processo, castello, attesa, condanna, malattia, metamorfosi, tortura non sono situazioni da intendersi nel loro significato letterale immediato. Ma a differenza delle costruzioni allegoriche medievali, qui i sovrasensi non sono dati in modo univoco, non sono garantiti da alcuna enciclopedia, non riposano su nessun ordine del mondo. Le varie interpretazioni, esistenzialistiche, teologiche, cliniche, psicoanalitiche dei simboli kafkiani esauriscono appena in parte le possibilità dell'opera: in effetti l'opera rimane inesauribile ed aperta in quanto "ambigua", poiché ad un mondo ordi-

nato secondo leggi universalmente riconosciute si è sostituito un mondo fondato sulla ambiguità, sia nel senso negativo di una mancanza di centri di orientamento, sia nel senso positivo di una continua rivedibilità dei valori e delle certezze.

Così, anche là dove è difficile stabilire se in un autore vi fosse intenzione simbolica e tendenza all'indeterminato o all'ambiguo, una certa poetica critica oggi si incarica di vedere tutta la letteratura contemporanea come strutturata in efficaci apparati simbolici. In un suo libro sul simbolo letterario W. Y. Tindall, attraverso una analisi delle maggiori opere della letteratura d'oggi, mira a rendere teoricamente e sperimentalmente definitiva l'affermazione di Paul Valéry — "il n'y a pas de vrais sens d'un texte" — sino a concludere che un'opera d'arte è un apparato che chiunque, compreso il suo autore, può "usare" come meglio crede. Questo tipo di critica mira dunque a vedere l'opera letteraria come continua possibilità di aperture, riserva indefinita di significati; e su questo piano vanno visti tutti gli studi americani sulla struttura della metafora e sui vari "tipi di ambiguità" offerti dal discorso poetico. (1)

È superfluo qui richiamare alla mente del lettore, come esemplare massimo di opera "aperta" — intesa proprio a dare una immagine di una precisa condizione esistenziale e ontologica del mondo contemporaneo — l'opera di James Joyce. In *Ulysses* un capitolo come quello dei *Wandering Rocks* costituisce un piccolo universo riguardabile da vari angoli prospettici, dove l'ultimo ricordo di una poetica di stampo aristotelico, e con essa di un decorso univoco del tempo in uno spazio omogeneo, è

(1) Cfr. W. Y. TINDALL, *The Literary Symbol*, New York, Columbia Un. Press, 1955. Per uno sviluppo attuale delle idee di Valéry v. GERARD GENETTE, *Figures*, Paris, Seuil, 1966 (in particolare "La littérature comme telle"). Per una analisi sul rilievo estetico della nozione di ambiguità, cfr. le importanti osservazioni e i riferimenti bibliografici in GILLO DORFLER, *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi, 1959, pag. 51 sgg.

del tutto scomparso. Come si è espresso Edmund Wilson: (*) “La sua forza (di *Ulysses*), invece di seguire una linea, espande se stessa in ogni dimensione (inclusa quella del Tempo) intorno a un singolo punto. Il mondo di *Ulysses* è animato da una vita complessa e inesauribile: noi lo rivisitiamo come faremmo per una città, dove torniamo più volte per riconoscere i volti, comprendere le personalità, porre relazioni e correnti di interessi. Joyce ha esercitato una considerevole ingegnosità tecnica per introdurci agli elementi della sua storia in un ordine tale che ci rende capaci di trovare da noi le nostre vie: dubito assai che una memoria umana sia capace alla prima lettura di soddisfare tutte le richieste di *Ulysses*. E quando lo rileggiamo, noi possiamo incominciare da qualsiasi punto, come se fossimo di fronte a qualcosa di solido come una città che esista veramente nello spazio e nella quale si possa entrare da qualsiasi direzione — così come Joyce ha detto, componendo il suo libro, di aver lavorato contemporaneamente alle varie parti.”

Nel *Finnegans Wake* infine siamo veramente in presenza di un cosmo einsteiniano, incurvato su se stesso — la parola d'inizio si salda con quella finale — e quindi *finito*, ma proprio per questo *illimitato*. Ogni avvenimento, ogni parola si trovano in una relazione possibile con tutti gli altri ed è dalla scelta semantica effettuata in presenza di un termine che dipende il modo di intendere tutti gli altri. Questo non significa che l'opera non abbia un senso: se Joyce vi introduce delle chiavi è proprio perché desidera che l'opera sia letta in un certo senso. Ma questo “senso” ha la ricchezza del cosmo, e l'autore vuole ambiziosamente che esso implichi la totalità dello spazio e del tempo — degli spazi e dei tempi possibili. Lo strumento principe di questa integrale ambiguità è il *pun*, il *calembour*: dove due, tre, dieci radici

(*) EDMUND WILSON, *Axel's Castle*, London-New York, Scribner's Sons, 1931, pag. 210 dell'ed. 1950 (tr. it. *Il castello di Axel*, Milano, Il Saggiatore, 1965).

diverse si combinano in modo che una sola parola diventi un nodo di significati, ciascuno dei quali può incontrarsi e correlarsi ad altri centri di allusione, aperti ancora a nuove costellazioni e a nuove probabilità di lettura. Per definire la situazione del lettore di *Finnegans Wake* ci pare che possa servire a meraviglia una descrizione che Pousseur dà della situazione dell'ascoltatore di una composizione seriale postdodecafonica: "Giacché i fenomeni non sono più concatenati gli uni con gli altri secondo un determinismo conseguente, spetta all'ascoltatore di porsi volontariamente nel mezzo di una rete di relazioni inesauribili, di scegliere per così dire egli stesso (ma ben sapendo che la sua scelta è condizionata dall'oggetto che mira) i suoi gradi di avvicinamento, i suoi punti di ritrovo, la sua scala di riferimenti; è lui ora a tendere ad utilizzare contemporaneamente la maggior quantità di gradazioni e di dimensioni possibili, di render dinamici, di moltiplicare, di estendere all'estremo i suoi strumenti di assimilazione." (*) E con questa citazione rimane sottolineata, se pur se ne fosse avvertito il bisogno, la convergenza di tutto il nostro discorso ad un punto unico di interesse, e l'unità della problematica dell'opera "aperta" nel mondo contemporaneo.

Né si deve pensare che l'invito all'apertura avvenga soltanto sul piano della suggestione indefinita e della sollecitazione emotiva. Se esaminiamo la poetica teatrale di Bertolt Brecht troviamo una concezione dell'azione drammatica come esposizione problematica di determinate situazioni di tensione; proposte queste situazioni — secondo la nota tecnica della recitazione "epica", che non vuole suggestionare lo spettatore ma presentargli in modo distaccato, *estraniano*, i fatti da osservare — la drammaturgia brechtiana, nelle sue espressioni più rigorose, non elabora soluzioni: sarà lo spettatore a trarre conclusioni critiche da ciò che ha visto. Anche i drammi di Brecht terminano in una situazione di *ambiguità* (ti-

(*) POUSSEUR, *op. cit.*, pag. 25.

pico, e massimo tra tutti, il *Galileo*): salvo che qui non è piú l'ambiguità morbida di un infinito intravisto o di un mistero sofferto nell'angoscia, ma è la stessa concreta ambiguità dell'esistenza sociale come urto di problemi irrisolti ai quali occorre trovare una soluzione. L'opera qui è "aperta" come è "aperto" un dibattito: la soluzione è attesa e auspicata, ma deve venire dal concorso cosciente del pubblico. L'apertura si fa strumento di pedagogia rivoluzionaria.



In tutti i fenomeni esaminati, la categoria della "apertura" era impiegata per definire situazioni spesso diverse, ma in complesso i tipi di opera presi in esame si differenziavano tutti dalle opere dei musicisti post-weberniani che avevamo preso in esame all'inizio. Indubbiamente dal barocco alle odierne poetiche del simbolo si è andato sempre piú precisando un concetto di opera dall'esito non univoco, ma gli esempi esaminati nel paragrafo precedente ci proponevano una "apertura" basata su di una collaborazione *teoretica, mentale*, del fruitore, che deve liberamente interpretare un fatto d'arte già prodotto, già organizzato secondo una sua compiutezza strutturale (anche se strutturato in modo da riuscire indefinitamente interpretabile). Invece una composizione come *Scambi* di Pousseur rappresenta qualcosa di ulteriore: mentre ascoltando un'opera di Webern l'ascoltatore liberamente riorganizza e fruisce una serie di relazioni nell'ambito dell'universo sonoro offertogli (e già completamente prodotto), in *Scambi* il fruitore organizza e struttura, dal lato stesso della produzione e della *manualità*, il discorso musicale. Collabora a fare l'opera.

Non si intende affermare che questa successiva differenza qualifichi l'opera come piú o meno valida rispetto a quelle già fatte: in tutto il presente discorso sono in questione diverse poetiche valutate per la situazione cul-

turale che riflettono e costituiscono, indipendentemente da ogni giudizio di validità estetica dei prodotti; ma è palese come una composizione quale *Scambi* (o altre composizioni già citate) ponga un problema nuovo e ci induca a riconoscere, nell'ambito delle opere "aperte", una più ristretta categoria di opere che, per la loro capacità di assumere diverse imprevedute strutture fisicamente inattuata, potremmo definire "opere in movimento".

Il fenomeno dell'*opera in movimento*, nella presente situazione culturale, non è affatto limitato all'ambito musicale, ma trova delle interessanti manifestazioni nel campo delle arti plastiche, dove troviamo oggi degli oggetti artistici che in se stessi hanno come una mobilità, una capacità di riproporsi caleidoscopicamente agli occhi del fruitore come perennemente nuovi. A livello minimo possiamo ricordare i *mobiles* di Calder o di altri autori, strutture elementari che posseggono appunto la capacità di muoversi nell'aria assumendo disposizioni spaziali diverse, creando continuamente il proprio spazio e le proprie dimensioni. A livello più vasto ricordiamo la nuova facoltà di Architettura dell'Università di Caracas, definita come la "scuola da inventare ogni giorno": le aule di questa scuola sono costituite da pannelli mobili in modo che professori ed allievi, a seconda del problema architettonico ed urbanistico in esame, si costruiscano un ambiente di studio acconcio modificando di continuo la struttura interna dell'edificio. (19) Ancora, Bruno Munari ha ideato un nuovo originale genere di pittura in movimento dagli effetti veramente sorprendenti: proiettando mediante una comune lanterna magica un *collage* di elementi plastici (una sorta di composizione astratta ottenuta sovrapponendo o raggrinzando fogli sottilissimi di materiale incolore variamente sagomato), e facendo passare i raggi luminosi attraverso una lente *polaroid*, si

(19) Cfr. BRUNO MUNARI, *Una scuola da inventare ogni giorno*, in "L'Espresso", 2 febbraio 1958.

ottiene sullo schermo una composizione di intensa bellezza cromatica; facendo quindi ruotare lentamente la lente *polaroid*, la figura proiettata comincia a cangiare gradatamente i propri colori passando attraverso tutta la gamma dell'iride e realizzando, attraverso la reazione cromatica dei diversi materiali plastici e dei diversi strati di cui sono composti, una serie di metamorfosi che incidono anche sulla stessa struttura plastica della forma. Regolando a piacere la lente ruotante il fruitore collabora effettivamente ad una creazione dell'oggetto estetico, almeno nell'ambito del campo di possibilità che l'esistenza di una gamma di colori e la predisposizione plastica delle diapositive gli consentono.

Dal canto proprio il disegno industriale ci offre esempi minimi ma evidenti di opere in movimento con certi oggetti di arredamento, lampade snodabili, librerie ricomponibili in varie guise, poltrone capaci di metamorfosi di indubbia dignità stilistica, permettendo all'uomo d'oggi di farsi e disporsi le forme tra le quali vive, secondo il proprio gusto e le proprie esigenze d'uso.

Se ci volgiamo al settore letterario per cercare un esempio di *opera in movimento* troviamo, anziché un *pendant* contemporaneo, una anticipazione ormai classica: si tratta del *Livre* di Mallarmé, l'opera colossale e totale, l'Opera per eccellenza che per il poeta doveva costituire non solo il fine ultimo della propria attività, ma il fine stesso del mondo (*Le monde existe pour aboutir à un livre*). Quest'opera Mallarmé non l'ha portata a termine pur avendovi posto mano tutta la vita, ma ne esistono gli abbozzi, recentemente portati alla luce da un sagace lavoro di filologia. ⁽¹¹⁾ Le intenzioni metafisiche che si sottendono a questa impresa sono vaste e discutibili; ci sia permesso accantonarle per prendere in considerazione solamente la struttura dinamica di questo oggetto artistico che intende

(11) JACQUES SCHERER, *Le "Livre" de Mallarmé (Premières recherches sur des documents inédits)*, Paris, Gallimard, 1957 (cfr. in particolare il cap. III, *Physique du Livre*).

realizzare un dettame di poetica ben preciso: "un livre ni commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant". Il *Livre* doveva essere un monumento mobile, e non solo nel senso in cui era mobile ed "aperta" una composizione come il *Coup de dés*, dove grammatica, sintassi e disposizione tipografica del testo introducevano una polimorfa pluralità di elementi in relazione non determinata.

Nel *Livre* le stesse pagine non avrebbero dovuto seguire un ordine fisso: esse avrebbero dovuto essere collegabili in ordini diversi secondo leggi di *permutazione*. Posta una serie di fascicoli indipendenti (non riuniti da una rilegatura determinante la successione) la prima e l'ultima pagina di un fascicolo avrebbero dovuto essere scritte su di uno stesso grande foglio piegato in due, che segnasse l'inizio e la fine del fascicolo: all'interno di esso avrebbero giocato dei fogli isolati, semplici, mobili, intercambiabili, ma in modo tale che, in qualunque ordine essi fossero stati messi, il discorso possedesse un senso compiuto. Evidentemente il poeta non intendeva ottenere da ogni combinazione un senso sintattico e un significato discorsivo: la stessa struttura delle frasi e delle parole isolate, ciascuna vista come capace di "suggerire" e di entrare in relazione suggestiva con altre frasi o parole, rendeva possibile la validità di ogni permutazione d'ordine, provocando nuove possibilità di relazione e nuovi orizzonti, quindi, di suggestione. *Le volume, malgré l'impression fixe, devient, par ce jeu, mobile — de mort il devient vie*. Una analisi combinatoria a metà tra i giochi della tarda scolastica (e del lullismo in particolare) e le tecniche matematiche moderne, consentiva al poeta di comprendere come da un numero limitato di elementi strutturali mobili potesse uscire la possibilità di un numero astronomico di combinazioni; la riunione dell'opera in fascicoli, con un certo limite imposto alle permutazioni possibili, pur "aprendo" il *Livre* ad una serie amplissima di ordini da scegliere, lo ancorava ad un campo di suggestività che tuttavia l'autore tendeva a pro-

porre attraverso l'offerta di certi elementi verbali e l'indicazione della loro combinabilità.

Il fatto che la meccanica combinatoria qui si ponga al servizio di una rivelazione di tipo orfico, non incide sulla realtà strutturale del libro come oggetto mobile e aperto (in questo singolarmente vicino ad altre esperienze già citate e nate da altre intenzioni comunicative e formative). Permettendo la permutabilità di elementi di un testo già di per sé capace di suggerire relazioni aperte, il *Livre* voleva divenire un mondo in continua fusione che si rinnova continuamente agli occhi del lettore mostrando sempre nuovi aspetti di quella poliedricità dell'assoluto che esso intende, non diremo esprimere, ma sostituire e realizzare. In tale struttura non si sarebbe dovuto rinvenire alcun senso fissato, così come non era prevista una forma definitiva: se un solo passaggio del libro avesse avuto un senso definito, univoco, inaccessibile alle influenze del contesto permutabile, questo passaggio avrebbe bloccato l'insieme del meccanismo.

L'utopistica impresa di Mallarmé, che si complicava di aspirazioni ed ingenuità veramente sconcertanti, non fu portata a termine; e non sappiamo se, una volta compiuta, l'esperienza sarebbe stata valida, oppure sarebbe apparsa una equivoca incarnazione mistica ed esoterica di una sensibilità decadente al termine della propria parabola. Propendiamo per la seconda ipotesi, ma è certo interessante trovare, all'alba della nostra epoca, un così vigoroso suggerimento di *opera in movimento*, segno che certe esigenze vagano nell'aria, e per il solo fatto d'essere si giustificano e vanno spiegate come dati di cultura da integrarsi nel panorama di un'epoca. Per questo si è preso in considerazione l'esperimento di Mallarmé anche se legato ad una problematica assai ambigua e storicamente ben delimitata, mentre le attuali *opere in movimento* cercano invece di instaurare armonici e concreti rapporti di convivenza e — come avviene per le recenti esperienze musicali — tirocini della sensibilità e dell'im-

maginazione, senza pretendere di costituire surrogati orfici della conoscenza.



È infatti sempre arrischiato sostenere che la metafora o il simbolo poetico, la realtà sonora o la forma plastica, costituiscano strumenti di conoscenza del reale piú profondi degli strumenti apprestati dalla logica. La conoscenza del mondo ha nella scienza il suo canale autorizzato, ed ogni aspirazione dell'artista alla veggenza, anche se poeticamente produttiva, ha sempre in sé qualcosa di equivoco. L'arte, piú che *conoscere* il mondo, *produce* dei complementi del mondo, delle forme autonome che s'aggiungono a quelle esistenti esibendo leggi proprie e vita personale. Tuttavia ogni forma artistica può benissimo essere vista, se non come sostituto della conoscenza scientifica, come *metafora epistemologica*: vale a dire che, in ogni secolo, il modo in cui le forme dell'arte si strutturano riflette — a guisa di similitudine, di metaforizzazione, appunto, risoluzione del concetto in figura — il modo in cui la scienza o comunque la cultura dell'epoca vedono la realtà.

L'opera conclusa e univoca dell'artista medievale rifletteva una concezione del cosmo come gerarchia di ordini chiariti e prefissati. L'opera come messaggio pedagogico, come strutturazione monocentrica e necessaria (anche nella stessa ferrea costrizione interna di metri e di rime), riflette una scienza sillogistica, una logica della necessità, una coscienza deduttiva per la quale il reale può palesarsi passo passo senza imprevisti e in una sola direzione, procedendo dai princípi primi della scienza che si identificano ai princípi primi della realtà. L'apertura ed il dinamismo barocco segnano proprio l'avvento di una nuova consapevolezza scientifica: il sostituirsi del *visivo* al *tattile*, il prevalere cioè dell'aspetto soggettivo, lo spostare l'attenzione dall'*essere* all'*apparenza* degli oggetti architettonici e pittorici, ad esempio, ci richiama alla

mente le nuove filosofie e psicologie dell'impressione e della sensazione, l'empirismo che risolve in una serie di percezioni la realtà aristotelica della sostanza; e d'altro canto l'abbandono del centro necessitante della composizione, del punto di vista privilegiato, si accompagna all'assimilazione della visione copernicana dell'universo che ha definitivamente eliminato il geocentrismo, e tutti i suoi corollari metafisici; nell'universo scientifico moderno, come nella costruzione o nel dipinto barocco, le parti appaiono tutte dotate di uguale valore e autorità, e il tutto aspira a dilatarsi all'infinito, non trovando limite né freno in alcuna regola ideale del mondo, ma partecipando ad una generale aspirazione alla scoperta ed al contatto sempre rinnovato con la realtà.

L'"apertura" dei simbolisti decadenti riflette a modo proprio un nuovo travaglio della cultura che sta scoprendo orizzonti inaspettati; e occorre ricordare come certi progetti mallarmeiani sulla scomponibilità polidimensionale del libro (che da blocco unitario dovrebbe scindersi in piani ribaltabili e generanti nuove profondità attraverso la scomposizione in blocchi minori altrettanto mobili e scomponibili) richiamano alla mente l'universo delle nuove geometrie non euclidee.

Per cui non sarà azzardato ritrovare nella poetica dell'opera "aperta" (e più ancora dell'*opera in movimento*), dell'opera che ad ogni fruizione non risulta mai uguale a se stessa, le risonanze vaghe o precise di alcune tendenze della scienza contemporanea. È un luogo ormai consueto della critica più aggiornata il riferimento al continuo spazio-temporale per spiegare la struttura dell'universo di Joyce; e non è un caso se Pousseur, per definire la natura della sua composizione, parla di "campo di possibilità". Così facendo egli usa due concetti mutuati dalla cultura contemporanea ed estremamente rivelatori: la nozione di campo gli proviene dalla fisica e sottintende una rinnovata visione dei rapporti classici di causa ed effetto univocamente ed unidirezionalmente intesi, implicando invece un complesso interagire di forze,

una costellazione di eventi, un dinamismo di struttura; la nozione di possibilità è una nozione filosofica che rispecchia tutta una tendenza della scienza contemporanea, l'abbandono di una visione statica e sillogistica dell'ordine, l'apertura ad una plasticità di decisioni personali e ad una situazionalità e storicità dei valori.

Il fatto che una struttura musicale non determini più necessariamente la struttura successiva — il fatto stesso che, come già avviene per la musica seriale, indipendentemente dai tentativi di movimento fisico dell'opera, non esista più un centro tonale che permetta di inferire i movimenti successivi del discorso dalle premesse poste in precedenza — va visto nel piano generale di una crisi del principio di causalità. In un contesto culturale in cui la logica a due valori (l'aut aut classico tra *vero* e *falso*, tra un dato e il suo contraddittorio) non è più l'unico strumento possibile della conoscenza, ma si fanno strada le logiche a più valori, che fan posto, ad esempio, all'*indeterminato* come esito valido dell'operazione conoscitiva, in questo contesto d'idee ecco che si presenta una poetica dell'opera d'arte priva di esito necessario e prevedibile, in cui la libertà dell'interprete gioca come elemento di quella *discontinuità* che la fisica contemporanea ha riconosciuto non più come motivo di disorientamento ma come aspetto ineliminabile di ogni verifica scientifica e come comportamento verificabile e inconfutabile del mondo subatomico.

Dal *Livre* di Mallarmé a certe composizioni musicali esaminate, notiamo la tendenza a far sí che ogni esecuzione dell'opera non coincida mai con una definizione ultima di essa; ogni esecuzione la spiega ma non la esaurisce, ogni esecuzione realizza l'opera ma tutte sono complementari tra loro, ogni esecuzione, infine, ci rende l'opera in modo completo e soddisfacente ma al tempo stesso ce la rende incompleta poiché non ci dà insieme tutti gli altri esiti in cui l'opera poteva identificarsi. È forse casuale il fatto che tali poetiche siano contemporanee al principio fisico della *complementarietà*, per cui non è

possibile indicare simultaneamente diversi comportamenti di una particella elementare, e per descrivere questi comportamenti diversi valgono diversi *modelli*, che "sono quindi giusti quando li si utilizzi al posto giusto, ma si contraddicono tra loro e si chiamano, perciò, reciprocamente complementari"? (12) Non si potrebbe essere indotti ad affermare per queste opere d'arte, come fa lo scienziato per la sua particolare situazione sperimentale, che la conoscenza incompleta di un sistema è la componente essenziale della sua formulazione, e che "i dati ottenuti in condizioni sperimentali diverse non si possono racchiudere in una singola immagine, ma debbono essere considerati complementari nel senso che solo la totalità dei fenomeni esaurisce la possibilità di informazione sugli oggetti"? (13)

Si è parlato prima di ambiguità come disposizione morale e contrasto problematico: e psicologia e fenomenologia, oggi, parlano anche di *ambiguità percettive* come possibilità di porsi al di qua della convenzionalità del conoscere abituale per cogliere il mondo in una freschezza di possibilità che precede ogni stabilizzazione dovuta all'assuefazione e all'abitudine. Già Husserl avvertiva che

(12) WERNER HEISENBERG, *Natura e fisica moderna*, Milano, Garzanti, 1957, pag. 34.

(13) NIELS BOHR, *Discussione epistemologica con Einstein*, in *Albert Einstein scienziato e filosofo*, Torino, Einaudi, 1958, pag. 157. Giustamente gli epistemologi legati alla metodologia quantistica hanno messo in gua dia da una ingenua trasposizione delle categorie fisiche in campo etico e psicologico (identificazione dell'indeterminismo con la libertà morale, ecc.; cfr. ad es. PHILIPP FRANK, *Present Role of Science*, relazione introduttiva al XII Cong. Intern. di Filosofia, Venezia, settembre 1958). Quindi non sarebbe legittimo intendere la nostra come un'analogia tra le strutture dell'opera d'arte e le presunte strutture del mondo. Indeterminazione, complementarità, non-casualità non sono modi di essere del mondo fisico, ma sistemi di descrizione utili per operarvi. Per cui il rapporto che ci interessa non è quello — presunto — tra una situazione "ontologica" e una qualità morfologica dell'opera, ma tra un modo di spiegare e operativamente i processi fisici e un modo di spiegare operativamente i processi di produzione e fruizione artistica. Rapporto quindi tra una *metodologia scientifica* e una *poetica* (esplicita o implicita).

“ogni momento di vita di coscienza ha un orizzonte che varia col mutare della sua connessione di coscienza e col mutare della sua fase di svolgimento... Per esempio in ogni percezione esterna i dati *propriamente percepiti* dell'oggetto di percezione contengono una indicazione dei lati ancora solamente in-tesi in maniera secondaria, non ancora percepiti ma solo anticipati nel modo dell'aspettazione ed anzi nell'assenza di ogni intuizione — come aspetti che ancora sono 'da venire' nella percezione. È questa una *protenzione* continua, che acquista un senso nuovo in ogni fase della percezione. Per di piú, la percezione possiede orizzonti che hanno altre possibilità di percezione, e sono tali possibilità quali noi potremmo avere, se dirigessimo in altro senso il processo della percezione, se cioè dirigessimo lo sguardo anziché in questo, in un altro modo, se noi andassimo avanti, o di fianco, e così via”. (1) E Sartre ricorda come l'esistente non possa ridursi a una serie finita di manifestazioni perché ciascuna di esse è in rapporto a un soggetto in continuo cambiamento. Così non solo un oggetto presenta diverse *Abschattungen* (o profili) ma sono possibili diversi punti di vista su una stessa *Abschattung*. L'oggetto, per essere definito, deve essere trascorso verso la serie totale di cui esso, in quanto una delle apparizioni possibili, è membro. In tal senso al dualismo tradizionale di essere e apparire si sostituisce una polarità di finito e infinito, tale che l'infinito si pone nel cuore stesso del finito. Questo tipo di “apertura” è alla base stessa di ogni atto per-

(1) EDMUND HUSSERL, *Meditazioni Cartesiane*, trad. F. Costa, Milano, Bompiani, 1960, pag. 91. C'è in Husserl, vivissima, la nozione di un oggetto che è forma compiuta, individuabile come tale, e tuttavia “aperta”: “Il cubo, per esempio, lascia aperta una varietà di determinazioni, per i lati che non sono attualmente veduti, eppure è bene appreso *come un cubo*, specificamente come colorato, ruvido, ecc., già prima di ulteriori esplicitazioni, e ciascuna determinazione in cui esso è appreso lascia sempre aperte ancora altre determinazioni parziali. Questo ‘lasciar aperto’ è già, prima ancora delle effettive determinazioni ulteriori che forse non avranno mai luogo, un momento contenuto nel relativo momento di coscienza stessa, ed è appunto ciò che costituisce l'*orizzonte*” (pag. 92).

cettivo e caratterizza ogni momento della nostra esperienza conoscitiva: ogni fenomeno apparirebbe così "abitato" da una certa *potenza*, "la potenza di essere svolto in una serie di apparizioni reali o possibili". Il problema del rapporto del fenomeno al suo fondamento ontologico si muta, in una prospettiva di apertura percettiva, nel problema del rapporto del fenomeno alla plurivalenza delle percezioni che possiamo averne. ⁽¹³⁾ Questa situazione viene accentuata nel pensiero di Merleau-Ponty: "come potrà dunque — si domanda il filosofo — una cosa *presentarsi* veramente a noi, poiché la sintesi non è mai compiuta... Come posso avere l'esperienza del mondo come di un individuo esistente in atto, dato che nessuna delle prospettive secondo cui lo guardo riesce a esaurirlo e che gli orizzonti sono sempre *aperti*?... La credenza nella cosa e nel mondo non può che sottintendere la presunzione di una sintesi compiuta — e tuttavia questo compimento è reso impossibile dalla natura stessa delle prospettive da correlare, dato che ciascuna di esse rinvia continuamente attraverso i suoi orizzonti ad altre prospettive... La contraddizione che noi troviamo tra la realtà del mondo e la sua incompiutezza, è la contraddizione stessa tra l'ubiquità della coscienza e il suo impegnarsi in un campo di presenza... Questa ambiguità non è una imperfezione della coscienza o dell'esistenza, ma ne è la definizione... La coscienza, che passa per essere il luogo della chiarezza, è al contrario il luogo stesso dell'equivoco." ⁽¹⁴⁾

Questi i problemi che la fenomenologia pone alla base

⁽¹³⁾ J. P. SARTRE, *L'Essere e il Nulla*, trad. G. Del Bo, Milano, Mondadori, 1959. Sartre avverte nel contempo l'equivalenza tra questa situazione percettiva, costitutiva di ogni nostra conoscenza, e il rapporto conoscitivo-interpretativo che intratteniamo con l'opera d'arte: "Il genio di Proust, pur ridotto alle opere prodotte, non equivale meno all'infinità dei punti di vista possibili che si potranno assumere intorno a quest'opera e che saranno chiamati 'la inesauribilità' dell'opera proustiana" (pag. 12).

⁽¹⁴⁾ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, pagg. 381-383.

stessa della nostra situazione di uomini nel mondo; proponendo all'artista, oltre che al filosofo e allo psicologo, affermazioni che non possono non avere una funzione di stimolo per la sua attività formativa: "È dunque essenziale alla cosa e al mondo di presentarsi come 'aperti'... di prometterci sempre 'qualcos'altro da vedere'." (17)

Si potrebbe benissimo pensare che questa fuga dalla necessità sicura e solida e questa tendenza all'ambiguo e all'indeterminato, riflettano una condizione di crisi del nostro tempo; oppure, all'opposto, che queste poetiche, in armonia con la scienza di oggi, esprimano le possibilità positive di un uomo aperto ad un rinnovamento continuo dei propri schemi di vita e conoscenza, produttivamente impegnato in un progresso delle proprie facoltà e dei propri orizzonti. Ci sia permesso di sottrarci a questa contrapposizione così facile e manichea, e limitiamoci in questa sede a rilevare delle concordanze, o almeno, delle consonanze; consonanze che rivelano un corrispondersi di problemi dai più diversi settori della cultura contemporanea, indicando gli elementi comuni di una nuova visione del mondo.

Si tratta di un convergere di problemi ed esigenze che le forme dell'arte riflettono attraverso quelle che potremmo definire delle *analogie di struttura*, senza che peraltro si debbano o si possano instaurare dei paralleli rigorosi. (18) Accade così che fenomeni come quelli delle opere in movimento riflettano ad un tempo situazioni episte-

(17) *Ibidem*, pag. 384.

(18) È indubbio che sia pericoloso stabilire delle semplici analogie; ma è altrettanto pericoloso rifiutarsi di individuare dei rapporti per una ingiustificata fobia delle analogie, propria degli spiriti semplici o delle intelligenze conservatrici. Vorremmo ricordare una frase di ROMAN JAKOBSON: "A coloro che si spaventano facilmente delle analogie arrischiate, risponderò che anch'io detesto fare analogie pericolose: ma amo le analogie feconde" (*Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, pag. 38). Una analogia cessa di essere indebita quando viene posta come punto di partenza per una verifica ulteriore: il problema ora consiste nel ridurre i diversi fenomeni (estetici e no) a dei *modelli strutturali* più rigorosi per individuarvi non più delle analogie ma delle *omologie* di struttura, delle similarità strutturali. Siamo consci

mologiche contrastanti tra loro, contraddittorie o non ancora conciliate. Avviene ad esempio che mentre apertura e dinamicità di un'opera richiamano le nozioni di indeterminazione e discontinuità, proprie della fisica quantistica, al tempo stesso i medesimi fenomeni appaiono come immagini suggestive di alcune situazioni della fisica einsteiniana.

Il mondo multipolare di una composizione seriale ⁽¹⁹⁾ — dove il fruitore, non condizionato da un centro assoluto, costituisce il suo sistema di relazioni facendolo emergere da un continuo sonoro in cui non esistono punti privilegiati ma tutte le prospettive sono egualmente valide e ricche di possibilità — appare molto vicino all'universo spazio-temporale immaginato da Einstein, in cui "tutto ciò che per ciascuno di noi costituisce il passato, il presente, il futuro, è dato in blocco, e tutto l'insieme degli eventi successivi (dal nostro punto di vista) che costituisce l'esistenza di una particella materiale è rappresentato da una linea, la linea d'universo della particella... Ciascun osservatore col passare del suo tempo scopre, per così dire, nuove porzioni dello spazio-tempo, che gli appaiono come aspetti successivi del mondo materiale, sebbene in realtà l'insieme degli eventi che costituiscono lo spazio-tempo esistesse già prima di essere conosciuto". ⁽²⁰⁾

Quello che differenzia la visione einsteiniana dalla epistemologia quantistica è in fondo proprio questa fidu-

del fatto che le ricerche di questo libro sono ancora al di qua di una formalizzazione del genere, che richiede un metodo più rigoroso, la rinuncia a numerosi livelli dell'opera, il coraggio di impoverire ulteriormente i fenomeni per ottenerne un modello più maneggevole. Continuiamo a pensare a questi saggi come a una introduzione generale a tale lavoro.

⁽¹⁹⁾ Su questo "éclatement multidirectionnel des structures" v. anche A. BOUCOURCHIEV, *Problèmes de la musique moderne*, NRF, dicembre 1960 - gennaio 1961.

⁽²⁰⁾ LOUIS DE BROGLIE, *L'opera scientifica di A. Einstein*, in A. E. *scienziato e filosofo*, cit., pag. 64.

cia nella totalità dell'universo, un universo in cui discontinuità ed indeterminatezza possono in fondo sconcertarci con la loro improvvisa apparizione, ma che in realtà, per usare le parole di Einstein, non presuppongono un Dio che gioca a dadi ma il Dio di Spinoza che regge il mondo con leggi perfette. In questo universo la relatività è costituita dalla infinita variabilità dell'esperienza, dalla infinità delle misurazioni e delle prospettive possibili, ma l'oggettività del tutto risiede nell'invarianza delle descrizioni semplici formali (delle equazioni differenziali) che stabiliscono appunto la relatività delle misurazioni empiriche. Non è qui che si deve giudicare della validità scientifica di questa implicita metafisica einsteiniana; ma il fatto è che esiste una suggestiva analogia tra questo universo e l'universo dell'*opera in movimento*. Il Dio di Spinoza che nella metafisica einsteiniana è soltanto un dato di fiducia extrasperimentale, per l'opera d'arte diviene una realtà di fatto e coincide con l'opera ordinatrice dell'autore. Questi, in una poetica dell'*opera in movimento*, può benissimo produrre in vista di un invito alla libertà interpretativa, alla felice indeterminazione degli esiti, alla discontinua imprevedibilità delle scelte sottratte alla necessità, ma questa *possibilità* cui l'opera si *apre* è tale nell'ambito di un *campo* di relazioni. Come nell'universo einsteiniano, nell'*opera in movimento* il negare che vi sia una sola esperienza privilegiata non implica il caos delle relazioni, ma la regola che permette l'organizzarsi delle relazioni. L'*opera in movimento*, insomma, è possibilità di una molteplicità di interventi personali ma non è invito amorfo all'intervento indiscriminato: è l'invito non necessario né univoco all'intervento orientato, ad inserirci liberamente in un mondo che tuttavia è sempre quello voluto dall'autore.

L'autore offre insomma al fruitore un'opera *da finire*: non sa esattamente in qual modo l'opera potrà essere portata a termine, ma sa che l'opera portata a termine sarà pur sempre la *sua* opera, non un'altra, e che alla fine del dialogo interpretativo si sarà concretata una

forma che è la *sua* forma, anche se organizzata da un altro in un modo che egli non poteva completamente prevedere: poiché egli in sostanza aveva proposto delle possibilità già razionalmente organizzate, orientate e dotate di esigenze organiche di sviluppo.

La *Sequenza* di Berio eseguita da due flautisti diversi, il *Klavierstück XI* di Stockhausen o i *Mobiles* di Pousseur eseguiti da diversi pianisti (o eseguiti due volte dagli stessi esecutori) non appariranno mai uguali, ma non saranno mai qualcosa di assolutamente gratuito. Andranno intesi come realizzazioni di fatto di una *formatività* fortemente individualizzata i cui presupposti erano nei dati originali offerti dall'artista.

Questo avviene per le opere musicali già esaminate, questo avviene per le produzioni plastiche che abbiamo preso in considerazione: dove la mutabilità è sempre orientata nell'ambito di un gusto, di determinate tendenze formali; ed è infine permessa e orientata da concrete articolabilità del materiale offerto alla manipolazione. In altro campo, il dramma brechtiano, appellandosi alla libera risposta dello spettatore, è costruito tuttavia (come apparato retorico ed efficacia argomentativa) in modo da stimolare una risposta orientata, presupponendo infine — come appare manifesto da certe pagine della poetica brechtiana — una logica di tipo dialettico marxista come fondamento delle risposte possibili.

Tutti gli esempi di opere "aperte" e *in movimento* che abbiamo portato ci rivelano questo aspetto fondamentale per cui esse appaiono pur sempre "opere" e non grumi di elementi casuali pronti ad emergere dal caos in cui sono, per divenire qualsiasi forma.

Il dizionario, che ci presenta migliaia di parole con le quali siamo liberi di comporre poemi e trattati fisici, lettere anonime o elenchi di generi alimentari, è molto "aperto" a qualsiasi ricomposizione del materiale che esibisce, ma non è un'opera. L'apertura e la dinamicità di un'opera consistono invece nel rendersi disponibile a varie integrazioni, concreti complementi produttivi, inca-

nalandoli a priori nel gioco di una vitalità strutturale che l'opera possiede anche se non è finita, e che appare valida anche in vista di esiti diversi e molteplici.



Questo va sottolineato perché quando si parla di opera d'arte la nostra coscienza estetica occidentale esige che per "opera" si intenda una produzione personale che, pur nel variare delle fruizioni, mantenga una sua fisionomia di organismo e palesi, comunque venga intesa o prolungata, l'impronta personale in virtù della quale consiste, vale e comunica. Queste osservazioni devono essere fatte dal punto di vista teorico dell'estetica la quale considera la varietà delle poetiche, ma aspira infine a definizioni generali — non necessariamente dogmatiche ed eterne — che permettano di applicare omogeneamente la categoria "opera d'arte" a molteplici esperienze (che possono andare dalla *Divina Commedia* alla composizione elettronica basata sulla permutazione di strutture sonore). Esigenza valida che tende a ritrovare, pur nel mutare storico dei gusti e degli atteggiamenti di fronte all'arte, una costanza di strutture fondamentali dei comportamenti umani.

Abbiamo dunque visto che: 1) le opere "aperte" in quanto *in movimento* sono caratterizzate dall'invito a *fare l'opera* con l'autore; 2) ad un livello più vasto (come *genere* della *specie* "opera in movimento") esistono quelle opere che, già fisicamente compiute, sono tuttavia "aperte" ad una germinazione continua di relazioni interne che il fruitore deve scoprire e scegliere nell'atto di percezione della totalità degli stimoli; 3) *ogni* opera d'arte, anche se prodotta seguendo una esplicita o implicita poetica della necessità, è sostanzialmente aperta ad una serie virtualmente infinita di letture possibili, ciascuna delle quali porta l'opera a rivivere secondo una prospettiva, un gusto, una *esecuzione* personale.

Tre livelli di intensità in cui uno stesso problema

si presenta; il terzo livello è quello che interessa l'estetica come formulazione di definizioni formali; e su questo tipo di apertura, di *infinità* dell'opera compiuta l'estetica contemporanea ha molto insistito. Si vedano ad esempio queste affermazioni tratte da quelle che riteniamo tra le più valide pagine di fenomenologia dell'interpretazione: "L'opera d'arte... è una forma, e cioè un movimento concluso, che è come dire un infinito raccolto in una definitezza; la sua totalità risulta da una conclusione, e quindi esige di essere considerata non come la chiusura di una realtà statica e immobile, ma come l'apertura di un infinito che s'è fatto intero raccogliendosi in una forma. L'opera perciò ha infiniti aspetti, che non ne sono soltanto 'parti' o frammenti, perché ciascuno di essi contiene l'opera tutta intera, e la rivela in una determinata prospettiva. La varietà delle esecuzioni ha dunque il suo fondamento nella complessa natura tanto della persona dell'interprete quanto dell'opera da eseguire... Gli infiniti punti di vista degli interpreti e gli infiniti aspetti dell'opera si rispondono e si incontrano e si chiariscono a vicenda, sí che un determinato punto di vista riesce a rivelare l'opera intera solo se la coglie in quel suo determinatissimo aspetto, e un aspetto particolare dell'opera, che la sveli intera sotto una nuova luce, deve attendere il punto di vista capace di captarlo e prospettarlo."

E questo consente di affermare dunque che "tutte le interpretazioni sono definitive nel senso che ciascuna di esse è, per l'interprete, l'opera stessa, e provvisorie nel senso che ogni interprete sa di dover sempre approfondire la propria. In quanto definitive le interpretazioni sono parallele, sí che una esclude le altre pur senza negarle...".⁽¹⁾

Tali affermazioni, fatte dal punto di vista teorico dell'estetica, sono applicabili ad ogni fenomeno d'arte, ad

⁽¹⁾ LUIGI PARRYSON, *Estetica - Teoria della formatività*, ed. cit., pagg. 194 e sgg., ed in genere tutto il capitolo VIII (*Lettura, interpretazione e critica*).

opere di tutti i tempi; ma non è inutile notare che non è casuale il fatto che proprio ai giorni nostri l'estetica avverta e sviluppi una problematica della "apertura". In un certo senso, queste esigenze che l'estetica dal proprio punto di vista fa valere per ogni tipo di opera d'arte, sono le stesse che la poetica dell'opera "aperta" manifesta in modo più esplicito e deciso. Questo però non significa che l'esistenza di opere "aperte" e di *opere in movimento* non aggiunga assolutamente nulla alla nostra esperienza perché tutto era già presente nel tutto, dal tempo dei tempi, così come ogni scoperta pare sia già stata fatta dai cinesi. Occorre qui distinguere il livello teorico e definitorio dell'estetica in quanto disciplina filosofica dal livello operativo e impegnato delle poetiche in quanto programmi di produzione. L'estetica, facendo valere una esigenza particolarmente viva nella nostra epoca, scopre le possibilità di un certo tipo di esperienza in ogni prodotto dell'arte, indipendentemente dai criteri operativi che vi hanno presieduto; le poetiche (e la pratica) delle *opere in movimento* sentono questa possibilità come vocazione specifica e, legandosi più apertamente e coscientemente a persuasioni e tendenze della scienza contemporanea, portano ad attualità programmatica, ad evidenza tangibile quella che l'estetica riconosce come condizione generale dell'interpretazione. Queste poetiche avvertono dunque l'"apertura" come la possibilità fondamentale del fruitore e dell'artista contemporaneo. L'estetica a sua volta dovrà riconoscere in queste esperienze una riconferma delle sue intuizioni, l'attuazione estrema di una situazione fruitiva che può realizzarsi a diversi livelli di intensità.

Ma questa nuova pratica fruitiva apre in effetti un capitolo di cultura ben più vasto, ed in questo non appartiene solo alla problematica dell'estetica. La poetica dell'*opera in movimento* (come in parte la poetica dell'opera "aperta") instaura un nuovo tipo di rapporti tra artista e pubblico, una nuova meccanica della percezione estetica, una diversa posizione del prodotto artistico nella

società; apre una pagina di sociologia e di pedagogia, oltre che una pagina della storia dell'arte. Pone nuovi problemi pratici creando situazioni comunicative, instaura un nuovo rapporto tra *contemplazione e uso* dell'opera d'arte.

Chiarita nei suoi presupposti storici e nel gioco di riferimenti e analogie che la apparentano a vari aspetti della visione contemporanea del mondo, questa situazione dell'arte è ora una situazione in via di sviluppo, che lungi dall'essere completamente spiegata e catalogata, offre una problematica a più livelli. Insomma, una situazione aperta e in movimento.