



VALERIA FINOCCHI

IL VALORE PERFORMATIVO DELLA FRUIZIONE ARTISTICA

*When considering artistic fruition as a communicative-educational performance rather than as the mere observation of an artwork, the focus shifts from the status of the artwork as such to the modalities through which it communicates, and to the definition of the relationship between the artwork and its public. In this perspective, artistic fruition can be understood no longer as a contemplative state (in the Romantic sense of the term), but as a performative act – in other words, as a dynamic and participative act which produces sense and content (H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 1960). The implied notion of chronological duration (S. Bettini, *Cinema e architettura*, 1956) connotes this act as a process (see G. Genette, *L'Œuvre de l'art, I: Immanence et transcendence*, 1994), which is relational in that it is not limited to a mere transmission of data (from artwork to public), but enhances the audience's cognitive and emotional involvement.*

All'interno del Dipartimento di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici (ora, dopo una radicale riorganizzazione dell'Ateneo, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali) è attiva da diversi anni una équipe di ricerca, della quale faccio parte, che si occupa di indagare, secondo una prospettiva metodologicamente coerente, le caratteristiche e le potenzialità del processo di approccio alle opere d'arte visiva e, più in generale, alle emergenze culturali di ambito nazionale e internazionale, da parte di diverse categorie di pubblico. Questa indagine, che coinvolge docenti, ricercatori, assegnisti e dottorandi, si sviluppa lungo diversi percorsi e attraverso una serie di progetti che hanno coinvolto numerose istituzioni, veneziane e non, nel corso degli ultimi tre anni; una delle linee di ricerca indagate riguarda le possibilità di miglioramento della fruizione artistica grazie all'applicazione di sistemi, in particolare multimediali, che permettano una maggiore interattività tra opera e fruitore.

Ogni opera d'arte può essere in un certo senso definita interattiva, in quanto per trovare compimento presuppone la presenza di un osservatore¹. In generale, una simile accezione di interattività relazionata all'opera d'arte si riferisce al rapporto di

¹ P. L. CAPUCCI, *Arte e tecnologie: comunicazione estetica e tecnoscienze*, Edizioni dell'Ortica, Bologna, 1996, p. 28.



quell'opera con un pubblico specifico, quello per il quale è stata realizzata². Ne deriva che molto spesso, soprattutto per le opere più antiche, le relazioni biunivoche tra opera e osservatori ideali si perdono, provocando la cessazione dell'interattività interna a questo rapporto.

Compito dello storico dell'arte, a questo punto, sarà quello di individuare gli elementi che, se opportunamente messi a disposizione del fruitore, permettano poi, nel momento della ricezione, di riattivare questa interattività interna e rendere l'atto di fruizione una vera e propria azione performativa, e cioè intesa, nel senso etimologico della parola, come azione creatrice di senso e di contenuto: non più semplice atto dell'osservare un'opera d'arte ma azione comunicativo-didattica tra due elementi, fruitore e opera, soggetto e oggetto dell'interazione.

Il momento della ricerca teorica, che precede la costruzione pratica di sistemi interattivi di qualsiasi tipologia, è necessario per indagare e chiarire, anche attraverso discipline che esulano dalla storia dell'arte (come l'estetica, le scienze cognitive e dell'apprendimento, le teorie della percezione, la semiotica e così via), le prerogative di ciascuna componente del processo di fruizione. In questa sede daremo conto di alcuni spunti, che derivano da queste discipline, atti a definire il bagaglio metodologico riferito ai due 'poli' del processo: i destinatari³ e le opere.

² L'idea di un'interrelazione tra opera e fruitore è molto antica, almeno quanto il concetto di catarsi, così come espresso da Aristotele nella *Politica* (VIII, 7.1341 b). Ancora si ritrova nell'arte del Medioevo (H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum in Mittelalter*, Mann, Berlin, 1981) e del Rinascimento (M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Clarendon Press, Oxford, 1972; J. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, Jaca Book, Milano 1995) e ancora nel pensiero contemporaneo. In particolare, si vedano: U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962; D. FREEDBERG, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra, 1989.

³ Il discorso sul destinatario del processo di comunicazione artistica si concentrerà qui sul pensiero di Hans Georg Gadamer e la contrapposizione tra contemplazione e partecipazione. Tuttavia non va dimenticato come altre teorie abbiano affrontato brillantemente la questione, anche se non in relazione alle arti visive, ma in campo storico-letterario; mi riferisco innanzitutto alla teoria della comunicazione di Jakobson al pensiero dei formalisti russi (cfr. *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino, 1994), ad alcuni esponenti della semiotica come Umberto Eco (cfr. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa dei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979) ma soprattutto alla cosiddetta teoria della ricezione, che ha fatto del lettore/fruitore il protagonista dell'analisi critica. Si vedano in particolare: H.R. JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970; ID., *Die Theorie der Rezeption: Ruckschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Konstanz, Universitätsverlag, 1987; W. ISER, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, Fink, München, 1976; H. U. GUMBRECHT,



La posizione che solitamente contraddistingue il fruitore nel momento in cui si trova di fronte a un'opera d'arte visiva, specialmente quando essa è di difficile comprensione, viene definito col termine 'contemplazione'⁴, un vocabolo che generalmente indica un atteggiamento di passività e staticità nei confronti di un oggetto, una persona o una situazione che suscitano uno stato di venerazione e ammirazione; questa accezione del termine deriva infatti dal contesto sacro e religioso - contemplazione della divinità - come attesta la sua origine: il vocabolo deriva infatti dal latino ed è formato da *cum* (stare dentro) e *templum* (tempio)⁵.

Tuttavia la contemplazione di un'opera non deve essere considerata come un'attività passiva, poiché sottende un processo creativo, anche se nascosto; essa «è una forma complessa di ri-creazione perché lo spettatore, per esempio di fronte a un quadro, non è mai passivo (percorre con lo sguardo la superficie dipinta, percepisce, proietta, attribuisce significati ed elabora stimoli)»⁶. La circostanza diviene più complessa nel momento in cui vengono messi a disposizione del fruitore, secondo diverse forme (dal pannello didattico all'audioguida, alla breve guida cartacea), materiali utili alla conoscenza dell'oggetto artistico o quantomeno finalizzati alla trasmissione di dati e informazioni. Questo genere di ausili didattici porta gli utenti a una sorta di 'ipercontemplazione', poiché essi non permettono effettivamente che si verifichi un reale scambio comunicativo tra soggetto e oggetto del processo di

Soziologie und Rezeptionästhetik. Über Gegenstand und Chances Interdisziplinärer Zusammenarbeit, in *Neue Ansichten einer Künftigen Germanistik*, a cura di J. Kolb, Fink, München, 1973, pp. 48-74. Per una sintesi e storia della teoria della ricezione si veda: R. WARNING, *Rezeptionästhetik. Theorie und Praxis*, Fink, München, 1975; G. GRIMM, *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie mit Analysen und Bibliographie*, Fink, München, 1977; *Reception Theory. A critical introduction*, a cura di R.C. Holub, Routledge, London-New York, 1984; A. CARDIOLI, *La ricezione*, Laterza, Bari, 1998. Per un esempio di applicazione della teoria della ricezione, in particolare il pensiero di Jass, alla storia dell'arte si veda: A. FRIGO, *Estetica della ricezione e storia dell'arte. H.R. Jass, F. Haskell e un preteso Vermeer*, in «Intersezioni», 30, 2010, n. 2, pp. 307-323.

⁴ Cfr. S. CARGIOLI, *L'arte del visitatore. Spunti di riflessione su installazioni e ambienti interattivi*, in *Arte tra azione e contemplazione: l'interattività nelle ricerche artistiche*, a cura di S. Vassallo, A. Di Brino, ETS, Pisa, 2003, p. 67. L'autrice riprende la nozione di contemplazione per spiegare le estetiche della fruizione legate alle *nuove forme d'arte* "partecipata", soprattutto l'arte interattiva, mentre in questo contesto il concetto viene messo in relazione col processo fruitivo.

⁵ Cfr. *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.



fruizione, come invece può avvenire nel caso in cui si desiderino raggiungere forme di relazione più interattive.

Volendo approfondire tale questione, sono due gli aspetti che conferiscono alle 'azioni' comunicativo-didattiche un valore aggiunto, rispetto a forme più convenzionali. Il primo sviluppa la cosiddetta attività di 'consultazione' dell'opera⁷, poiché permette una maggiore disponibilità dei contenuti, nonché una loro selezione personale e, per quanto possibile, critica da parte del fruitore, il quale viene spesso messo nella condizione di ottenere un riscontro immediato della propria attività conoscitiva.

Il secondo aspetto riguarda le possibilità di superare la fissità e la staticità del comune rapporto opera-fruitore, attraverso una più spiccata multisensorialità ovvero la moltiplicazione dei punti di vista in contesti immersivi o ricostruttivi; in sintesi ciò che possiamo definire condizione di 'sensazione'⁸.

Insieme, 'consultazione' e 'sensazione' aiutano a precisare l'atteggiamento che dovrebbe guidare il fruitore nel suo approccio all'opera, un approccio che possiamo definire 'partecipativo': riprendiamo, a questo proposito, un antichissimo criterio applicato efficacemente anche all'ermeneutica di Hans Georg Gadamer, il concetto di 'gioco', recuperato da Antonio Tursi, attraverso la nozione di *participatio*, in un recente contributo sull'estetica dei media⁹.

⁷ Cfr. A. CERIZZA, M. L. PAGLIANI, *Musei, testi e contesti: brevi note sulla comunicazione nel museo*, Nardini, Fiesole, 1997, p. 51.

⁸ Si veda innanzitutto il pensiero di Mario Costa, il quale, per definire la fruizione dell'arte contemporanea (ma lo stesso concetto si può sfruttare per un discorso più generale sulla fruizione nel museo contemporaneo) scrive che «la fruizione si risolve sempre più in un'esperienza di tipo sensoriale, è fatta sempre più di sensazioni»; con le teorie di Costa, la sensazione recupera valore rispetto alla sua definizione nelle correnti estetiche tradizionali, nelle quali essa è considerata semplicemente «come il primo momento al di là del quale poi c'è tutto il resto. Il momento della sensazione, dell'impatto sensoriale, del vedere il quadro, ad esempio, è solo il momento iniziale, l'avvio di quello che poi sarà il vero processo contemplativo» (cfr. M. COSTA, *Appunti per l'estetica a venire*, in *Arte tra azione e contemplazione*, cit., p. 171). In una nuova prospettiva di fruizione, invece, la sensazione non è il punto di partenza della contemplazione, ma ne è parte integrante e di conseguenza concorre a pieno titolo a divenire una delle strategie per la comprensione dell'opera (ad esempio attraverso la rievocazione sinestetica). Sull'argomento si veda anche G. TINACCI MANNELLI, *Il futuro attuale*, in *Dall'analogico al digitale*, a cura di J. Jacobelli, *Dall'analogico al digitale. Una rivoluzione soltanto tecnologica?*, Laterza, Roma-Bari, 1996, pp. 213-221: «sembra accentuarsi il passaggio da modalità percettive di marca razionale-logico-consequenziale a modalità prevalentemente sensoriali nell'adozione su larga scala di strutture comunicanti impostate sul digitale», qui p. 214.

⁹ Cfr. A. TURSI, *Estetica dei nuovi media. Forme espressive e network society*, Costa & Noland, Milano, 2007. Nonostante non tratti, in senso stretto, delle tematiche sulla fruizione artistica, questo testo contiene spunti interessanti sul concetto generale di fruizione, che si rivelano efficaci nella definizione dell'approccio partecipativo all'opera d'arte.



Come sottolinea l'autore «l'ermeneutica è stata decisiva per una svolta paradigmatica negli studi sui media, introducendo la necessità di porre attenzione al ruolo *attivo* del fruitore nella ricezione del messaggio: è il fruitore, infatti, che comprende il messaggio, che ne porta a maturazione il senso»¹⁰. Il pensiero di Gadamer risulta il più confacente a questa riflessione: in *Verità e Metodo* il filosofo tedesco assimila l'arte al gioco, definendo quest'ultimo come un'attività «ripetibile e [che] in questo senso è qualcosa di permanente. [...] In questo senso lo chiamiamo forma»¹¹. Quest'ultima è determinata da una trasmutazione della quotidianità in attività ludica, o meglio in una sua 'autorappresentazione'¹², così come, nell'arte, le forme del reale vengono 'trasmutate' in qualcosa di diverso e quasi 'fuori dal mondo'¹³. Così la forma trasmutata nascerà solo se tutte le componenti dell'attività ludica (o artistica) partecipano alla sua creazione: questo elemento dell'estetica di Gadamer ci aiuta pertanto a definire il rapporto tra fruitore e opera d'arte che si stabilisce in una relazione interattiva, definito da Tursi *participatio*: «il venire a maturazione della medesimezza [tra realtà e gioco, cioè la trasmutazione] impone la partecipazione attiva di chi viene attirato nel gioco, di chi risponde alla richiesta che emana dall'opera»¹⁴. Ciò che si chiede al visitatore è, appunto, di partecipare a un'esperienza (e non solamente essere spettatore di un evento), e dunque porsi in un atteggiamento disposto alla comprensione.

A partire da questi presupposti, lo storico dell'arte fissa un ulteriore obiettivo, verificare se esistano particolari condizioni delle opere d'arte che giustifichino, o addirittura presuppongano, una fruizione partecipata. In merito uno spunto prezioso è offerto dal filosofo e critico francese Gérard Genette nel saggio *L'Opera dell'arte*, attraverso la definizione delle categorie di 'immanenza' e 'trascendenza', di cui egli tratta nel primo ed eponimo volume dell'opera.

Esistono determinate tipologie di opere d'arte¹⁵ la cui immanenza, ovvero la cui consistenza in quanto oggetti¹⁶, impone una fruizione performativa. In un saggio

¹⁰ Ivi, p. 49.

¹¹ La citazione dal passo di *Verità e Metodo* in G. BONANNI-D. GUASTINI, *Estetica e filosofia pratica*, in *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, a cura di P. Montani, Carocci, Roma, 2004, p. 243.

¹² Cfr. A. TURSI, *Estetica dei nuovi media*, cit., p. 53.

¹³ Cfr. G. BONANNI-D. GUASTINI, *Estetica e filosofia*, cit., pp. 243-244: «Così trasmutazione in forma significa che ciò che era prima non è più. Ma anche che ciò che ora è, ciò che ora si presenta nel gioco dell'arte, è il vero permanente».

¹⁴ A. TURSI, *Estetica dei nuovi media*, cit., p. 53.

¹⁵ Mi riferisco qui a opere d'arte del passato antico e moderno, almeno sino alle avanguardie. L'arte del Novecento, infatti, è spesso intrinsecamente performativa: questo rende il suo studio interessante dal punto di vista metodologico, così come è stato fatto, in questo specifico caso, con l'arte interattiva e dei nuovi media.



del 1955 dal titolo *Cinema e Architettura*¹⁷, Sergio Bettini, uno storico dell'arte medievale profondamente attento ai problemi metodologici e critici sull'opera d'arte (non solo antica), si concentra sulle problematiche di fruizione dell'oggetto architettonico, individuando nel 'movimento' (effettivo, quando ci si trova a esperire la costruzione in presenza, suggerito, attraverso la ripresa cinematografica, quando l'esperienza avviene in remoto) l'atteggiamento corretto, da parte del visitatore, per arrivare a una piena comprensione dell'opera:

[L'architettura contemporanea] ebbe anche – o almeno avrebbe dovuto avere – il merito di proporre alla critica dell'architettura delle categorie più concrete. È infatti l'esempio del 'fare' degli architetti contemporanei, che ha insegnato ai più avvertiti tra i critici, che la forma d'un'opera d'architettura si esprime attraverso una legata continuità di immagini di spazio. E che questo spazio non è, come una scultura o pittura di tipo classico, isolabile in un suo 'essere staccato dal nostro tempo in atto, perciò passibile soltanto di contemplazione. Lo spazio, che è la forma artistica dell'opera architettonica, è pure, immediatamente, la dimensione del nostro esistere. [...] E, per comprendere un'opera d'architettura, non giova il porsi di fronte ad essa a contemplarla e a descriverla, come si farebbe con una statua o con un quadro di tipo classico, i quali sono forme compiute in sé, chiuse nell'autotès d'un loro spazio e d'un loro tempo staccati dai nostri: bisogna entrare negli spazi (nella 'forma') dell'edificio, e viverli, percorrerli spendendo il proprio tempo, il quale poi fa tutt'uno con quello, che lo sviluppo di quegli spazi include.¹⁸

Bettini prefigura una fruizione che presuppone a sua volta una durata, uno scorrere temporale, che permette di connotarla come un processo e che riguarda, nella visione del critico, solamente quelle forme d'arte che, per le loro caratteristiche materiali e aspettuali¹⁹, la richiedono.

¹⁶ Cfr. G. GENETTE, *L'Opera dell'arte. Immanenza e Trascendenza*, 1994, tr. it. CLUEB, Bologna, 1999, p. 11-12: «In rapporto a ogni altra manifestazione (indiretta) de' opera *Venere di Milo*, questo blocco di marmo è evidentemente *la cosa stessa*, ed è in questo senso che l'opera "consiste" in esso», qui p. 11.

¹⁷ S. BETTINI, *Cinema e architettura*, in «Lumen», II, 2, 1956, pp. 177-179. Si tratta, ovviamente, di un contributo di non recente pubblicazione e per certi versi non più scientificamente valido, ma contiene spunti di riflessione ancora del tutto convincenti e degni di approfondimento.

¹⁸ Ivi, p. 178. Un'altra tipologia artistica che prevedeva una fruizione performativa è quella dei cicli musivi o ad affresco nelle navate delle chiese paleocristiane e medievali: il movimento dall'entrata verso l'abside sottolineava l'andamento del racconto biblico o evangelico rappresentato. Oggi si verifica frequentemente la condizione per cui i fruitori di queste opere non sono in grado di decodificare i messaggi in esse veicolati e, di conseguenza, non possono fruirle in maniera corretta.

¹⁹ Cfr. G. GENETTE, *L'Opera dell'arte. La relazione estetica*, 1997, tr. it. CLUEB, Bologna, 1998, p. 19.



Tuttavia le ricerche più recenti sulla fruizione interattiva hanno portato, come già chiarito, a considerare fattibile e assolutamente necessaria la performatività anche per quelle opere d'arte la cui immanenza non richiede, in senso stretto, un'esperienza di tipo attivo e, osiamo dire, 'cinetico'. Gli elementi che in questo caso entrano in gioco non riguardano esclusivamente l'ambito di immanenza, ma quello che Genette definisce ambito di 'trascendenza', ovvero il modo dell'opera al di là della sua consistenza fisica:

le opere non hanno come unico modo di esistenza e di manifestazione il fatto di 'consistere' in un oggetto. Esse ne hanno almeno un altro, che è quello di trascendere questa 'consistenza', o perché 'si incarnano' in più oggetti, o perché la loro ricezione può estendersi molto oltre la presenza di quell'oggetto (o di quegli oggetti), e in maniera tale da sopravvivere alla sua (o alla loro) scomparsa.²⁰

In questa definizione, che esprime all'inizio del suo ragionamento, Genette descrive sinteticamente i tre 'modi di trascendenza', le cui caratteristiche approfondisce e chiarisce dopo aver trattato dei regimi di immanenza. I tre modi di trascendenza riguardano le situazioni in cui «un'opera può alterare o travalicare la relazione che intrattiene con l'oggetto materiale o ideale in cui essa, fondamentalmente, 'consiste', e tutti i casi in cui si introduce un tipo o un altro di 'gioco' tra l'opera e il suo oggetto di immanenza»²¹; nello specifico Genette parla di 'immanenze plurali', 'manifestazioni parziali' e 'opere d'arte plurali'.

Non è qui opportuno indagare nello specifico le peculiarità di ciascuno di questi modi di trascendenza; ai fini del nostro discorso, infatti, è soprattutto utile riprendere solo alcune definizioni chiarite dal filosofo francese, poiché forniscono una struttura teorica al discorso sulla fruizione.

In primo luogo il concetto di 'manifestazione', termine che designa «un'istanza in certa misura intermedia tra immanenza e ricezione»²²; l'opera nella sua consistenza fisica, infatti, non esaurisce in sé stessa quelli che sono gli elementi che la rendono tale (poiché essa può apparire lacunosa o manifestarsi in maniera indiretta, ovvero attraverso una riproduzione), mentre la sua ricezione, da parte di un osservatore,

²⁰ G. GENETTE, *L'Opera dell'arte. Immanenza*, cit., p. 12.

²¹ Ivi, p. 175. È interessante notare come Genette utilizzi lo stesso termine, "gioco", ripreso da Gadamer. In questo caso, comunque, la relazione "ludica" è interna all'opera, coerentemente con l'obiettivo che il filosofo francese si pone in questo primo volume, ovvero chiarire «il modo, o piuttosto i modi, d'esistenza delle opere», in ivi, p. 3.

²² Ivi, p. 225.



secondo Genette è «sempre parziale, poiché nessuna contemplazione, nessuna lettura, nessun ascolto è abbastanza prolungato o attento per esaurire le proprietà dell'opera»²³.

Il secondo concetto che riprendiamo dal pensiero genettiano, riguarda l'ultimo modo di trascendenza, ovvero quello in cui «l'opera eccede ancora la propria immanenza, non più per deficienza di questa, momentaneamente o definitivamente ridotta a una manifestazione lacunosa o indiretta, bensì in virtù di una pluralità operale d'ordine attenzionale: qui è l'opera che, come oggetto di ricezione e di relazione estetica, assume, a seconda delle circostanze e dei contesti, andamenti e significati diversi»²⁴. Genette pone qui l'attenzione sui contesti e sulle funzioni di ricezione, sottolineando come i cambiamenti in questo senso possano influire sulla trascendenza dell'opera. Il filosofo francese parla, dunque, di manifestazione e di ricezione, due categorie in un certo qual modo 'statiche', che identificano una situazione che considera solo parzialmente la presenza dell'osservatore, poiché, in *Immanenza e Trascendenza*, Genette si concentra esclusivamente sulle caratteristiche dell'oggetto artistico, trattando degli aspetti di ricezione solo in funzione di questa specifica finalità.

Per il nostro discorso, comunque, l'utilità delle categorie genettiane, in particolare del concetto di trascendenza, non sta tanto nella possibilità di chiarire e definire il fenomeno di fruizione, ma nel suo costituirsi come una componente della struttura metodologica necessaria per questo genere di ricerche. Nello specifico, considerando la fruizione così come la intendiamo, manifestazione e ricezione identificano tutta una serie di bisogni più ampi, e in un certo senso più concreti, che mettono in relazione l'opera e il fruitore nell'azione comunicativo-didattica, ovvero, in estrema sintesi, tutto ciò che permette a quest'ultima di verificarsi; si tratta, in prima analisi, di cogliere tutto l'insieme di dati, relazioni, intrecci, nodi che compongono il bagaglio comunicativo dell'opera e che sono necessari alla sua comprensione; ma anche, in seconda istanza, di sviluppare nel fruitore una serie di capacità di analisi dell'oggetto artistico, fornendogli strumenti idonei e applicabili non solamente in quello specifico contesto.

In questo senso ogni momento di fruizione è, a tutti gli effetti, una performance, poiché, sebbene l'opera non si modifichi nella sua consistenza fisica,

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 245.



durante l'osservazione e l'azione di comprensione essa si modifica continuamente per il nuovo significato che assume nell'esperienza del fruitore. La fruizione artistica, così intesa, non potrà più essere considerata, come uno stato di *contemplazione*, ma dovrà necessariamente connotarsi come *partecipazione, esperienza, che si sviluppa in un tempo, che permette di mettere in connessione il tempo di esistenza dell'opera con quello del fruitore*. È un processo relazionale, che coinvolge il fruitore, sia da un punto di vista cognitivo che emozionale, mentre crea un sistema di scambio informativo tra oggetto e osservatore e quindi tra mittente e destinatario di un processo comunicativo.

Queste riflessioni metodologiche compongono solo una parte del bagaglio teorico-critico che sta dietro alla ricerca sulla fruizione interattiva, le cui basi sono ancora in via di formazione. Anche la sperimentazione concreta di queste soluzioni ci aiuta a definire necessità e strategie utili per il raggiungimento dell'obiettivo. Mi riferisco, tra le altre, a mostre (entrambe seguite da convegni sulle tematiche multimediali) come 'Nigra sum sed formosa. Sacro e bellezza dell'Etiopia cristiana'²⁵ e 'Russie. Memoria Mistificazione Immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti'²⁶, ma anche alle sezioni didattiche dei padiglioni della Biennale d'Arte ospitati presso Ca' Foscari Esposizioni (nello specifico le esposizioni 'Bruce Nauman. Topological Gardens'²⁷ e 'No Place Like. 4 Houses. 4 Films'²⁸) e ancora al 'Centro multimediale e Laboratorio Arti Visive Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone'²⁹, che inaugurerà nei mesi finali del 2011. L'obiettivo che ci si pone, con lo studio e la pratica, e che è ancora lontano da raggiungere nella

²⁵ La mostra si è svolta nella primavera del 2009 presso Ca' Foscari esposizioni. Cfr. *Nigra sum sed formosa. Sacro e bellezza dell'Etiopia cristiana*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 13 marzo – 10 maggio 2009), a cura di G. Barbieri, G. Fiaccadori, Vicenza, Terraferma, 2009 e *La multimedialità da accessorio a criterio. Il caso Nigra sum sed formosa*, atti del Convegno (Venezia 4-5 maggio 2009), a cura di V. Finocchi, Vicenza, Terraferma, 2009.

²⁶ Allestita presso Ca' Foscari Esposizioni tra l'aprile e il luglio 2010. Cfr. *Russie! Memoria Mistificazione Immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 22 aprile – 25 luglio 2010), a cura di G. Barbieri, S. Burini, Vicenza, Terraferma, 2010.

²⁷ La mostra di Ca' Foscari faceva parte della presenza degli Stati Uniti alla 53. Esposizione d'Arte di Venezia, che ha ottenuto il Leone d'Oro come miglior partecipazione nazionale.

²⁸ Esposizione del Padiglione del Portogallo, presso la Biennale di Architettura di Venezia del 2010.

²⁹ Cfr. D. RADETIĆ, *Per un Centro Multimediale su Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone: analisi dinamica dell'opera d'arte*, in *Far comprendere, far vedere: cinema, fruizione e multimedialità. Il caso "Russie"*, atti del Convegno (Venezia, Università Ca' Foscari, Aula Baratto, 7-8 luglio 2010), a cura di M. Del Monte, Vicenza, Terraferma, 2011, pp. 153-155 e V. FINOCCHI, *Per un Centro Multimediale sull'opera di Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone: il valore dell'approccio cinematografico e immersivo nella ricostruzione dei fatti artistici di età moderna*, in *ivi*, pp. 157-159.



sua pienezza, è quello di arrivare realmente a un'interattività opera-fruitori, che permetta di modificare radicalmente il modo di guardare l'opera d'arte consentendo al fruitore di porsi pienamente come parte integrante del processo di creazione di senso dell'opera.