

Mito, senso, opera: Garroni e la crisi delle arti contemporanee

Andrea D'Ammando*

ABSTRACT

Sense, as an issue, represents the philosophical problem that Garroni most deeply thought about throughout his long practice of study and reflection. The problem of the conditions of the sense of experience, as in the indeterminate condition of our determinate knowing and speaking, arises as a central issue in Garroni's works in the wake of the profound rethinking of Kantian critical philosophy opened in 1976 by the writing *Estetica ed Epistemologia*. It is, however, already present in his earliest works, and runs through all Garroni's philosophical production. This problem is linked to another important notion: the crisis itself would later be revived and discussed by Garroni in the following decades. As a matter of fact, during the 1960s, Garroni's studies focused on the semantic crisis of the arts and the problem of a "rational myth." Also in this case, it is not difficult to recognize its centrality to the crisis's theme. The idea of the crisis of modern and contemporary art is also present in Garroni's mature thinking, albeit in a different way. In this regard, "crisis", like "sense" (and "horizon"), is a word dear to Garroni's thought, at least in terms of the problem of art and its very uncertain and problematic status. During the second half of the twentieth century, art was deeply marked by the crisis of form and of the very idea of 'work': a crisis that concerns, precisely, the sense and problem of the exemplarity of art.

KEYWORDS

Garroni, Aesthetics, Crisis, Contemporary Art, Participatory Art

1. *Il problema del senso*

'Orizzonte' e 'senso', ha ricordato Tullio De Mauro in occasione della lezione inaugurale della Cattedra internazionale Emilio Garroni, sono parole "entrambe care" (De Mauro 2005, p. 1) al pensiero di Garroni. E lo sono – questo intendeva evidenziare De Mauro – perché meglio di tante altre permettono di comprenderne la prospettiva e di seguirne le traiettorie e gli sviluppi più importanti. Tutte le questioni più significative su cui si è concentrata la ricerca di Garroni, d'altronde, sono legate al problema delle condizioni di

* *Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Filosofia, andrea.dammando@uniroma1.it*

senso dell'esperienza e del significare, del senso quale condizione indeterminata (quale orizzonte, appunto) del nostro conoscere e parlare effettivi e determinati. Senso è una parola ambigua, polisemica, che ha il suo antecedente nel greco *aísthesis* e che, nel corso dei secoli, ha assunto diverse e importanti accezioni: senso come organo, senso come correlato significativo di una voce, un segno o un evento, senso come direzione e orientamento, senso come scopo di qualcosa, senso come sentimento che, kantianamente, abbiamo in comune. Ed è “proprio volgendosi a recuperare l'insieme di queste accezioni a mano a mano” (De Mauro 2005, p. 4) che si è andata sviluppando e precisando la riflessione filosofica di Garroni.

La questione del senso emerge come un problema centrale nei lavori che Garroni pubblica in seguito al profondo ripensamento della filosofia critica kantiana avviato nel 1976 da *Estetica ed Epistemologia*. A partire da quelle *Riflessioni sulla “Critica del Giudizio” di Kant* – così recita il sottotitolo del saggio – Garroni giunge infatti a elaborare una concezione nuova e originale dell'estetica: non filosofia dell'arte o scienza del bello, ma filosofia ‘non speciale’ del senso dell'esperienza. Il terreno della riflessione estetica è il problema del senso dell'esperienza in genere, colto necessariamente nel suo legame paradossale con le esperienze e i significati determinati. In questa prospettiva, l'arte non costituisce l'oggetto epistemico dell'estetica, ma solo un suo referente storico esemplare; e l'estetica si configura essenzialmente come uso critico del pensiero, che ‘guardando-attraverso’ l'esperienza determinata punta a risalirla fino alla comprensione della possibilità stessa dell'esperienza, e cioè fino al senso dell'esperienza in genere.

Il problema del senso e dell'attribuzione di senso a segni e immagini, tuttavia, è presente – in forme e secondo prospettive che, naturalmente, sono in parte diverse – già nel primo lavoro importante di Garroni, *La crisi semantica delle arti*, pubblicato nel 1964. E la questione del senso torna nella monografia (dello stesso anno) su Sergio Vacchi. Alla domanda “pericolosa”, posta in apertura del saggio, con cui si chiede “perché si dipinge, si compone musica, si scrive *anche* in forma non scientifica?”, Garroni risponde infatti in chiusura che “se si dipinge è perché ci si vuole salvare (salvare qui, su questa terra): dare un senso, mediante la produzione di immagini allucinanti, ironiche, gravi, felici, furiose [...], alla presenza di chi dipinge e di chi guarda il quadro. Un senso che *non* è necessariamente tutto positivo, e che tuttavia [...] sicuramente è” (Garroni 1964b, p. 11 e p. 47; corsivo nel testo). In questa prima fase del pensiero di Garroni non c'è *ancora* l'idea del senso come condizione indeterminata dell'esser-sensato dell'esperienza e dei si-

gnificati determinati, né la tematizzazione di quel “guardare-attra-verso” ripreso da Wittgenstein. Eppure, come suggerito ancora da De Mauro, c’è già “la visione attiva del ‘dare un senso’”, connessa a un’idea del senso “non già come proprietà inerente al segno, ma come risultante di un’operazione simultanea di produzione e di un’espressione e di un senso” (De Mauro 2005, pp. 4-5). Garroni, d’altronde, non ha mai pensato il linguaggio o le espressioni artistiche in forma tassonomica. Nel primo lavoro dedicato alla crisi semantica delle arti, ad esempio, il problema teorico centrale non è classificare in modo rigoroso le classi dei segni, quanto piuttosto chiarire quella dialettica interna al segno secondo cui esso si presenta al tempo stesso come ‘istituzionalizzante’ e ‘istituzionalizzato’, e cioè – ha evidenziato lo stesso Garroni – come “qualcosa di ‘creativo’” e insieme come “una ‘presupposizione’ del parlante” (Garroni 2014, p. 24). Gli stessi studi semiotici, a cui Garroni si dedica tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio dei Settanta, sono caratterizzati da un atteggiamento antitassonomico e da un forte interesse per le condizioni del significare.

Già nei primi lavori di impostazione semantica, insomma, la questione del senso si delinea come un problema decisivo. Tale problema, d’altra parte, è legato a un’altra nozione importante, quella di ‘crisi’ – e in particolare di ‘crisi delle arti’ – destinata anch’essa ad essere ripresa e discussa da Garroni nei decenni successivi. Negli scritti più significativi degli anni Sessanta, dedicati più o meno esplicitamente all’analisi di una crisi semantica delle arti, non è difficile riconoscerne la centralità. Declinata secondo una prospettiva in parte differente, tuttavia, l’idea di una crisi dell’arte moderna e contemporanea – e soprattutto, delle arti visive (moderne e contemporanee) – è presente anche nella riflessione matura di Garroni. Si potrebbe affermare, in proposito, che ‘crisi’, al pari di ‘orizzonte’ e ‘senso’, è una parola cara al pensiero di Garroni, almeno sotto il profilo del problema dell’arte e del suo statuto (quanto mai incerto e problematico). L’arte novecentesca, in particolare, è un’arte profondamente segnata dalla crisi, al punto che “il discrimine tra tradizione e modernità”, sostiene Garroni nel saggio che chiude *L’arte e l’altro dall’arte*, “può essere attendibilmente indicato nella crisi cui va incontro l’idea stessa di ‘opera’, cioè la costruzione e organizzazione del prodotto di un’attività espressiva secondo elementi che si congiungono, si compongono e tendono a costituire un’unità” (Garroni 2003, p. 236).

Nei primi lavori degli anni Sessanta, che guardano con particolare attenzione all’Informale e alle esperienze Pop e New Dada – consacrate dalla celebre (e discussa) Biennale di Venezia del 1964

– la crisi dell’idea di ‘opera’ coincide con una vera e propria crisi semantica dell’arte: una crisi di istituzionalità del segno artistico che è anche, e in prima istanza, una crisi culturale. Ma la stessa idea di crisi dell’‘opera’, come accennato, continua a rimanere centrale anche nei successivi lavori di Garroni. Dopo gli anni della militanza semiotica, l’approfondimento degli studi kantiani conduce Garroni a riconsiderare la funzione e lo statuto stesso dell’arte, presa in esame non più sotto un profilo semantico, ma “sotto quello dell’opposizione-implicazione di senso e non-senso” (Garroni 2003, p. 236). Anche considerata in tal modo – e cioè secondo la prospettiva di un’estetica intesa come *filosofia del senso* – l’arte novecentesca rimane, per Garroni, un’arte in crisi: una crisi di senso che comporta conseguenze filosoficamente ancor più rilevanti, connesse alla questione dell’esemplarità dell’arte.

2. *Crisi della cultura e crisi semantica delle arti*

Crisi è una parola importante per la riflessione estetica, che ha la sua origine nel greco *krisis* (scelta, decisione, crisi, anche nel senso di ‘punto di svolta di una malattia’, in positivo o in negativo) e che mantiene un legame più o meno stretto con parole greche di uguale radice – e di uguale, se non maggiore importanza per la riflessione estetica – quali, ad esempio, critica e criterio. È lo stesso Garroni, ne *La crisi semantica delle arti*, a ricordare che la nozione di crisi, “nell’accezione corretta, e il cui significato coincide, come spesso accade, con il significato semanticamente originario”, non implica i concetti di involuzione, regressione o “nuovo medioevo”, ma evoca piuttosto “le idee di contrasto, scelta, risoluzione e giudizio” (Garroni 1964a, p. 73). Crisi, insomma, è un concetto che ha un legame forte con un pensiero critico, con il dover cercare criteri di giudizio e azione per una situazione, appunto, critica. E una situazione di crisi, secondo Garroni, è quella che caratterizza le arti contemporanee, connessa a una più generale crisi della cultura, intesa come momento di svolta e di profonda trasformazione delle strutture sociali, economiche e politiche. Le condizioni principali di questa crisi sono essenzialmente tre, e riguardano il mutamento delle modalità tecnologiche di vita, i contatti con le culture extra-occidentali, e l’ingresso delle masse popolari nella cultura attiva. A questo proposito, Garroni affronta temi e questioni molto vicini ai termini di un dibattito, quello sulla ‘tragedia’ o ‘crisi’ della cultura, che vede coinvolti molti filosofi e intellettuali nel corso del Novecento, prima tra le due guerre mondiali – basti ricordare gli

interventi di Simmel sulla sproporzione tra *Kultur* e *Bildung* (che sarà poi al centro della riflessione di Günther Anders), gli scritti di Benjamin sull'opera d'arte riproducibile tecnicamente o le tesi di Broch e Greenberg sul kitsch – e poi, ancora, a cavallo tra gli anni Quaranta e Sessanta – tra gli altri, Eliot con i suoi *Appunti per una definizione della cultura*, Adorno con la *Teoria della Halb-bildung*, Arendt con il saggio sulla *Crisi della cultura: nella società e nella politica* e Debord con le tesi sulla “società dello spettacolo”. Articolate intorno a concetti chiave quali *Bildung*, kitsch, cultura *middlebrow* e consumo (culturale), le riflessioni di questi autori si concentrano sui problemi della nuova società di massa, segnata da una rapida accelerazione economica e tecnologica, dai traumi dei conflitti mondiali, dalla rottura dei legami con la tradizione e dalla (inevitabile) dialettica tra spontaneità e pianificazione di un nuovo *ethos* culturale (“la cultura è una di quelle cose a cui non possiamo mirare in maniera deliberata”; Eliot 1948, p. 92).

Questioni e problemi molto simili – legati, come è evidente, all'integrazione di arte e cultura nella nuova società capitalistica di massa – interessano da vicino Garroni e la sua analisi sulla crisi semantica delle arti. A preoccupare Garroni è infatti l'accelerazione sociale, l'assalto del consumo rapido e culturalmente gratuito, la perdita di legalità istituzionale da parte dei fenomeni artistici e, più in generale, l'assenza “di una reale e autentica struttura culturale, di un assetto che sia diventato *ethos*, spontaneamente elaborato e accettato in comunità, programmato e trovato nello stesso tempo, razionale e viscerale” (Garroni 1964a, p. 79). In questo senso, la crisi semantica delle arti costituisce il sintomo di una più ampia e complessa crisi della cultura. Una civiltà in cui si ammette che l'arte rinunci “alla sua permanenza di testimonianza simbolica” in favore “di una frenetica mobilità, di una ossessiva contingenza”, sostiene Garroni già nel breve saggio del 1962 *L'informale e la crisi semantica delle arti*, è una civiltà “inesistente”, poiché “l'esigenza della permanenza, in qualsiasi forma si espliciti, è esigenza indissolubile da una sana società che aspiri legittimamente a proporsi come civiltà” (Garroni 1962, p. 7). Per questa ragione, Garroni rivendica la necessità di una “riconquista *culturale* della semanticità” e di una “effettiva, capillare collaborazione dell'intera società” in grado di favorire il “ricrearsi di condizioni strutturali che rendano imperiosa, positivamente imperiosa, l'esigenza di testimoniarsi e di ritrovarsi in oggetti segnati (fatti segno) di umanità, di civiltà” (Garroni 1964a, p. 330 e p. 339; corsivo nel testo).

La crisi delle arti si presenta dunque come il segno di una crisi radicale delle strutture culturali e linguistiche. Favorita dall'avven-

to della civiltà industriale di massa e dalla comparsa della classe proletaria in veste di nuova protagonista delle vicende culturali e sociali, la prima “colossale” crisi semantica si produce con l’arte rivoluzionaria ottocentesca e le avanguardie di inizio Novecento. Questa crisi, tuttavia, non si manifesta immediatamente come tale, perché si innesta su quelle poetiche ‘creazionistiche’ responsabili di aver legittimato “lo smarrimento storico e culturale” (Garroni 1964a, p. 316) e la perdita di istituzionalità nei termini di una libertà creativa e spontanea. Si tratta del mito romantico della creazione e della soggettività, che nasconde in realtà un’incapacità simbolica destinata a raggiungere piena consapevolezza con le poetiche avanguardistiche del ‘ricominciamento dal grado zero’. Da questo punto di vista, nonostante le sue “professate manie distruttive”, l’avanguardia novecentesca è caratterizzata da una “prepotente esigenza di ricostruire”. Solo che per ricostruire deve ricominciare, appunto, da zero, e per farlo non può che accentuare l’aspetto più marcatamente distruttivo: “nega e si nega” per cercare di ritrovare “determinazioni semantiche esemplari nella forma della rivolta pura”. Ecco così che “scarnifica e ‘impoverisce’”, in termini astratto-geometrici, la rappresentazione impressionistica, proponendo schemi formali “suscettibili di manifestare una sorta di metafisica geometrica del segno o di essere piegati a forme possibili di oggetti reali, prodotti industrialmente”, come in *De Stijl* o nel Bauhaus; e in seguito, arriva ad imprimere al segno in modo *immediato* “efficacia semantica e consistenza oggettuale, e quasi oggettiva”, come nel caso dell’Action Painting americano o dell’Informale europeo (per cui Mathieu parla appunto di un segno che nasce prima del suo significato). Il problema è quello del rapporto tra segno e significato nei linguaggi artistici contemporanei, che, a partire almeno da Kandinsky e dall’astrattismo geometrizzante di Mondrian e del Neoplasticismo, si caratterizzano per un’apertura alla disponibilità del segno che porta con sé il pericolo della gratuità. In questo senso, l’Informale rappresenta “un’esperienza limite”, configurata come estremo tentativo di reagire al pericolo della disponibilità linguistica ancorando “il significato al segno, e questo allo stesso materiale veicolo segnico”, così da identificare segno e oggetto: un tentativo di risemanticizzare il linguaggio artistico che si risolve, al contrario, nel “massimo di ambiguità linguistica”, poiché rinuncia a quella semanticità costitutiva che giustifica il segno “nell’atto stesso della sua venuta al mondo” (Garroni 1962, pp. 20-21).

Tutti gli interventi più significativi che Garroni pubblica nella prima metà degli anni Sessanta si concentrano sul problema della gratuità culturale dei fenomeni artistici contemporanei, con parti-

colare attenzione al rinnovamento dello scenario internazionale (cfr. Garroni 1963b, 1964c, 1964d, 1965, 1966). All'inizio del decennio, il panorama dell'arte europea è segnato infatti dalla crisi della poetica Informale e dall'ascesa delle nuove correnti artistiche orientate in senso post-Informale. Nel 1963, per citare due iniziative tra le più significative in ambito italiano, la rivista "Il Verri" decreta la fine della stagione informale con un fascicolo speciale dedicato all'analisi della situazione artistica configuratasi, appunto, *Dopo l'Informale*, mentre Argan presiede la IV Biennale di San Marino, intitolata *Oltre l'informale*, che assegna i premi principali alle ricerche di gruppo di matrice cinetica e programmata (o gestaltica, nella definizione proposta dallo stesso Argan). Il rinnovamento artistico volto al superamento dell'esperienza Informale – nonché, in ambito americano, dell'Espressionismo Astratto e del modernismo di Greenberg – non passa soltanto per le correnti gestaltiche e programmate, ma si avvale della spinta decisiva di una linea di ricerca che, quasi contemporaneamente e secondo modalità più o meno simili in Europa e negli Stati Uniti, si concentra sul recupero dell'oggetto comune e sul rapporto tra arte, realtà quotidiana e cultura di massa. Si tratta, come è noto, di una svolta decisiva per l'arte novecentesca, con cui giunge a pieno compimento quella sovrapposizione tra arte e vita prefigurata dalle avanguardie storiche. Negli sforzi di molta arte europea e americana del periodo è presente, infatti, un comune interesse per la dimensione del reale e della vita, integrate nel processo creativo attraverso una serie di pratiche – *collage*, *assemblage* (e *The Art of Assemblage* è il titolo di un'importante mostra che nel 1961 riunisce al MoMA artisti europei e statunitensi), prelievo o calco di oggetti quotidiani, performance, *happening*, *décollage* – che mettono in crisi l'autonomia del campo artistico. In questa direzione, secondo prospettive differenti, si muovono molte delle principali correnti e degli artisti più significativi del periodo: non solo il Neo-Dada, la Pop art e il Nouveau Réalisme, ma anche, e ancora prima, l'Independent Group, e in modi diversi, l'Internazionale Situazionista, Fluxus, gli *happenings* di Allan Kaprow, Claes Oldenburg e Jim Dine, le pratiche scultoree del Minimalismo – almeno secondo Michael Fried, che ne denuncia la "teatralità" in un importante intervento pubblicato su "Artforum" (si veda Fried 1998, pp. 148-172) – e le varie forme di performance.

Il problema di molte tra queste neo-avanguardie, sostiene Garroni – rispondendo alle domande poste da "Arte Oggi" sul presunto primato delle nuove correnti artistiche americane sancito dalla Biennale del 1964 – è che il recupero delle originarie istanze avanguardistiche è un recupero depotenziato, privo della forza e di quel «so-

strato utopistico, avventuroso, rivoluzionario e rigoristico» (Garroni 1964c, p. 29) che aveva caratterizzato la ricerca delle avanguardie di inizio secolo. Le neo-avanguardie non vogliono riconoscere che “il tempo delle avventure è *oggettivamente* (linguisticamente) finito”, e che lo sforzo da compiere è piuttosto quello di una ricostruzione linguistica e culturale volta a “elaborare e rendere effettivamente tali (cioè significanti) i linguaggi che per ora possediamo solo in forma di frammenti o di suggerimenti spericolati”. In questo senso, dice Garroni, una delle tendenze artistiche più interessanti è proprio “una non-tendenza”, e cioè quella ‘nuova figurazione’, rappresentata da artisti come Vacchi, Guerreschi, Fieschi e Baj, “che non è in alcun modo un movimento”, ma “il risultato di una serie di sforzi convergenti [...] verso un *discorso figurativo significante*” (Garroni 1964c, pp. 31-33; corsivo nel testo). Sono questi, d'altronde, alcuni degli artisti della giovane pittura post-informale italiana a cui Garroni guarda con maggiore interesse per rintracciare il tentativo di una ricostruzione linguistica delle arti.

3. Remitizzazione razionale e risemanticizzazione del fare artistico

Nella pittura di Vacchi, in particolare, animata da “un fare largo, raccontante, che è rarissimo su tutto il lungo arco della pittura di questo secolo”, Garroni ritrova una vena “‘mitizzante’ e ‘magica’” (Garroni 1964b, p. 8). Ed è proprio sulle nozioni di mito e magia che si concentra il lungo e denso saggio (il più corposo del periodo, se si eccettua il libro sulla crisi semantica delle arti) dedicato, appunto, all’opera di Vacchi. Si tratta, in realtà, non di un saggio *su* Vacchi – che non viene infatti mai citato direttamente, anche dove il riferimento alle sue opere appare più evidente –, ma di uno scritto in cui Garroni prende le mosse dal riconoscimento di una convergenza tra i propri interessi teorici e quelli che muovono l’attività artistica di Vacchi (“una accorante nostalgia di razionalità e di ethos [...], una sfrenata e pericolosa ambizione simbolica e [...] una incredibile nostalgia formale”; Garroni 1964b, p. 10) per affrontare il tema della gratuità culturale dei fenomeni artistici contemporanei. “Perché si dipinge, si compone musica, si scrive *anche* in forma non scientifica? Perché ‘si fa arte?’” è la domanda con cui si apre lo scritto su Vacchi. Si fa arte, dice Garroni, per testimoniare e garantire “il senso della nostra presenza, della nostra legittimità esistenziale e culturale”. In questa prospettiva, l’artista è sostanzialmente “un ‘mago’”, un “amministratore e dispensatore di garanzie esistenziali e culturali” che ha il compito non di “raddoppiare il

senso del rischio suo e nostro”, ma piuttosto di “esorcizzarlo” (Garroni 1964b, p. 41; corsivo nel testo). Per scongiurare il rischio della gratuità artistica (e culturale) e recuperare il senso fondamentale dell’arte “come legittimazione e fondazione del mondo umano” è necessario così rinnovare “le antiche tecniche di autenticazione e identificazione” (Garroni 1964b, p. 47 e p. 45) della magia e del mito. Non si tratta di proporre un ritorno nostalgico in chiave estetizzante o irrazionalista a categorie arcaiche ormai superate, ma di ritrovare le ragioni del fare arte attraverso una nozione funzionale di mito e magia che permetta di recuperare la speciale razionalità: il mito, spiega Garroni con Karl Kerényi, come “ciò che ‘fonda’ il mondo” e “si trasforma continuamente, divenendo così ‘mitologia””, e che dunque, proprio in quanto ‘arte’, assolve la funzione magica di garantire la presenza e l’identità di un gruppo o di un individuo all’interno di un gruppo; e la magia, secondo le celebri tesi di De Martino sul “mondo magico”, come ciò che libera l’individuo dall’alienazione nei confronti di un mondo naturale da cui non si è ancora separato chiaramente e da quell’angoscia che esprime “la volontà di esserci come presenza davanti al rischio di non esserci” (Garroni 1964b, pp. 33-34). L’unica strada rimasta, dice Garroni, è quella di riprendere i contatti con il passato “come è oggi”, “disfatto” e “contraddittorio”, un passato “*da negare*”, “*nostro ed estraneo nello stesso tempo*”, per tentare di ristabilire un discorso figurativo “al livello della storia e della società” e di riprendere messaggi collettivi, “miti ancora correnti”. Il mito, in altri termini, può rinascere non come oggetto di celebrazione o dissacrazione, ma nella forma “sconcertante, cattiva e pomposa”, eppure “a suo modo razionale” (Garroni 1964b, pp. 45-46; corsivo nel testo), del “mito negativo”.

Per recuperare una garanzia di convenzionalità non gratuita e allontanare lo spettro dell’ambiguità, insomma, Garroni arriva a considerare l’attività artistica sotto il profilo di un’attività mitopoietica, rintracciando nella possibilità di una “remitizzazione razionale” l’unica via per ritrovare le ragioni del fare artistico. Non si tratta di abbandonare o negare l’idea di cultura come linguaggio, ma piuttosto di ampliarla secondo le sue interne esigenze attraverso una riconsiderazione del rapporto tra arte, mito e linguaggio – o, ancora meglio, tra arte, mito e simbolo. Il mito rappresenta il “correlato storico e obiettivo” della semanticità, ed anzi è esso stesso “semanticità istituzionalizzata” (Garroni 1963a, p. 230). Da questo punto di vista, il processo demitizzante favorito dalla coscienza moderna costituisce l’aspetto più evidente della crisi semantica delle arti, e il travaglio delle arti contemporanee consiste esattamente nel tentativo di recuperare al tempo stesso necessità linguistica e oggettività mi-

tologica. L'esigenza di nuovi miti, intesi come "correlati oggettivi di una nuova necessità culturale, e linguistica in particolare", è infatti esigenza di una remitizzazione effettivamente razionale, che si ponga non al di fuori, ma all'interno della razionalità: il che vuol dire, in altri termini, "formazione organica, intersoggettiva di una mitologia civile, non programmata in astratto, rilevabile a posteriori dal corpo culturale della società". Certo, dice Garroni, ci si potrebbe chiedere se tale rivendicazione sia necessaria, e se sia davvero necessario che l'arte "continui a vivere indisturbata anche nel futuro". Non si sta parlando, tuttavia, di uno sforzo per far rientrare in ogni modo l'arte nel mondo. Se ci interessa che l'arte riacquisti valenza semantica e istituzionale, spiega Garroni, è perché una possibile remitizzazione è "soltanto in un caso particolare, estetica", e ha "ben più larghe e importanti estensioni etiche". In questo senso, il mito non va inteso "come l'antitesi del logo", quanto piuttosto come "il suo supporto etico" (Garroni 1963a, pp. 240-241).

Per cercare di favorire una risemanticizzazione delle arti, in altri termini, la strada da percorrere è quella della mediazione simbolica, "poiché il problema fondamentale non è di *toccare* la realtà o di *esibirla* (il che possiamo fare ogni cinque minuti senza apprezzabili risultati culturali), ma di riconquistarla simbolicamente" (Garroni 1962, p. 22; corsivo nel testo). In questo senso, le esperienze New Dada e Pop, nonché tutte le pratiche artistiche degli anni Cinquanta e Sessanta focalizzate sul recupero degli oggetti (e delle immagini) comuni e sulla cancellazione del confine tra arte e vita, rappresentano un pericolo ancora maggiore rispetto alle poetiche astrattiste e informali, perché operano una "simbolizzazione abbreviata dell'oggetto esistente, *simbolizzato solo perché offerto*" (Garroni 1964a, p. 324; corsivo nel testo).

4. *La crisi di senso delle arti contemporanee*

'Senso', si è detto in precedenza, è un termine molto importante per la riflessione di Garroni. Intorno ad esso, infatti, fin dai primi lavori degli anni Sessanta, si vanno articolando e componendo alcune delle principali linee della sua ricerca filosofica. La tematizzazione esplicita di un problema del senso, tuttavia, inizia a emergere solo a partire dallo studio attento e approfondito della *Critica della facoltà di giudizio*, e dunque da quella riconsiderazione dell'estetica kantiana avviata da Garroni con *Estetica ed epistemologia*. Sottratta a fraintendimenti e luoghi comuni – che vedevano in essa la trattazione del problema specifico del bello o, in alternativa, di un

insieme eterogeneo di problemi tra cui quello del bello – e riportata alla sua matrice epistemologica, la terza *Critica* si rivela infatti come il luogo teorico in cui Kant si propone di analizzare e rendere esplicito quel principio non intellettuale che rende possibile una conoscenza d'esperienza in genere, e che, in quanto non intellettuale, può essere solo 'esibito' in un giudizio di gusto o in ciò che viene definito 'esperienza estetica'. Il problema centrale affrontato dalla terza *Critica* kantiana, in altri termini, è quello delle condizioni di possibilità dell'esperienza in genere, e dunque delle condizioni di sensatezza del nostro conoscere, esperire e parlare effettivi e determinati (del loro 'orizzonte', per citare l'altro termine caro alla riflessione di Garroni). È proprio attraverso la comprensione del legame fondamentale tra la questione del senso e la 'fondazione' kantiana dell'estetica – una fondazione particolare, è bene ricordarlo, che non mette capo a nessuna disciplina – che Garroni giunge a ripensare lo statuto stesso dell'estetica (nonché della filosofia in genere) e a elaborare così una concezione dell'estetica come 'filosofia non speciale'.

L'estetica è solo marginalmente una disciplina speciale dedicata all'esame di certi oggetti, e si configura invece come una filosofia non speciale del senso dell'esperienza, che ha trovato nell'arte – in ciò che da non molto tempo chiamiamo arte, più o meno dal Settecento – non un oggetto epistemico, ma un referente storico esemplare. A partire dal XVIII secolo, in virtù di "accordo pragmatico implicito molto forte", l'arte diviene oggetto di particolare attenzione proprio perché viene avvertita "come l'incarnazione, in un oggetto determinato, della condizione del senso, per se stesso inesprimibile" (Garroni 2014, p. 33). Di qui il carattere esemplare del giudizio di gusto e dell'arte, e cioè l'*esemplarità* di qualcosa di determinato, un'opera d'arte bella appunto, rispetto all'esperienza in genere, che è condizione a priori di qualsiasi esperienza determinata e che dunque non può essere a sua volta esperita, ma solo esibita in una esperienza determinata.

'Arte', ricorda Garroni, è un termine che noi usiamo da poco tempo in senso estetico moderno, più o meno dalla seconda metà del Settecento, quando viene formalizzato quello che Kristeller chiama il 'moderno sistema delle belle arti' e, in generale, l'arte in senso estetico moderno viene percepita, a livello linguistico e pragmatico, come un'ovvietà. Prima del Settecento non esisteva un sistema delle belle arti, ma quello che Garroni definisce un intreccio di somiglianze e differenze che si raccoglie, appunto, intorno alla nozione di belle arti (poi riunite sotto l'idea unitaria di 'arte'), nel momento stesso in cui sorge una riflessione estetica. Si tratta di un circolo

estetico, un circolo che il Settecento vive pragmaticamente, senza avvertirlo in modo problematico, per cui alcune attività vengono percepite come simili senza che se ne fornisca una definizione; e non viene fornita, una definizione, perché con le nozioni di arte e bello non si vuole delimitare un dominio culturale preciso, ma indicare la condizione di un'esperienza determinata che esibisce esemplarmente il principio e la possibilità stessa di un'esperienza sensata in genere. La questione centrale è dunque quella del senso e dell'apertura del senso ai possibili significati determinati, connessa al problema del non-senso e del dover-essere del senso: un dover far senso inteso non come esigenza psicologica (non come risposta tranquillizzante, per cui *comunque* si presenti, l'esperienza sarà dotata di senso), ma come impegno etico e trascendentale, come "aspirazione doverosa, etica, di giungere a una sensatezza rischiosa e seria, non mai garantita, ma sempre perseguita" (Garroni & Fasoli 2014, p. 36). Il senso, spiega in proposito Garroni, è infatti "indisgiungibile dal non-senso", per cui "*siamo legittimati a pensare o sentire che "stiamo a casa nostra" nell'esperienza, ma solo nel senso che potremmo anche "non starci", e che piuttosto "dobbiamo starci"*" (Garroni 2020, pp. 221-222; corsivo nel testo).

Nulla, tuttavia, garantisce che tale relazione tra arte ed estetica debba continuare a sussistere necessariamente. E anzi, proprio le vicende artistiche del Novecento sembrano mostrare una messa-in-questione di questo circolo estetico e dell'esemplarità stessa dell'arte. Tra il sistema delle arti settecentesco e l'idea contemporanea di arte, d'altronde – un'idea molto più complessa, confusa ed eterogenea – c'è per un verso continuità, e per altro verso fratture e fraintendimenti. Ci intendiamo, infatti, sul concetto di 'arte', come se esso presupponesse un circolo ancora pienamente funzionante; e tuttavia lo accettiamo senza poterlo accettare in tutti i sensi, proprio perché quell'idea si richiama a un intreccio divenuto ormai sfuggente, più simile di nuovo a quell'eterogeneità di somiglianze e differenze da cui è emersa, appunto, la nozione di arte (intesa in senso estetico moderno). In questa prospettiva, ciò che caratterizza molta arte del Novecento non è tanto la ricerca ossessiva del nuovo e dello sperimentalismo, ma la coscienza, via via sempre più forte a partire almeno da inizio secolo, della "problematicità del 'fare arte'", legata al carattere contingente della sua esemplarità. Per questa ragione l'arte d'avanguardia ha spesso tematizzato ed esasperato la propria contingenza e la propria non-riconoscibilità, evidenziando soprattutto "il controsenso del senso" e proponendosi "come rischio – rischio eroico e calcolato – di riconquistare, perdendola, la propria esemplarità". Ed è proprio in ciò che consiste il

suo senso e, insieme, il suo non-senso. Il problema, tuttavia, è che a questa forma più o meno estrema di “arte-rischio”, che sottraeva il senso per restituirlo in negativo, è seguita l’affermazione di un’arte di puro intrattenimento, che evita di mettere in questione il senso e che ignora il non-senso, “come se il senso trasparisse naturalmente da ogni fatto, importante o trascurabile, della vita e dell’arte” (Garroni 2020, pp. 229-230).

Da questo punto di vista, la crisi di senso delle arti contemporanee corrisponde a una crisi dell’idea di ‘opera’ – intesa come organizzazione e forma – a cui si sostituisce progressivamente, a partire dalla seconda metà del Novecento, una riduzione dell’opera al quotidiano e una spettacolarizzazione dell’esistente in quanto tale. Tutta l’arte novecentesca è caratterizzata dalla distruzione dell’opera (una distruzione “in qualche modo obbligata”). Eppure, all’interno di questa distruzione, l’opera si è ripresentata, spesso con risultati “di grande significanza” – in Fontana, ad esempio, o in Burri – “come in trasparenza, secondo un tipo di organizzazione interna senza dubbio non tradizionale, talvolta addirittura dirompente ogni più evidente e regolata organizzazione, e tuttavia ancora organizzazione”. D’altra parte, questa stessa crisi dell’opera ha condotto molta arte del secolo scorso – e in particolare molta arte del secondo Novecento, dalle varie forme di *happening* alla *video-art* – alla sostituzione dell’opera con l’evento, il fatto e l’esistente, “irrealizzati nella stessa realtà”, e dunque al suo semplice abbandono, in favore di una resa al quotidiano, al casuale, “alla stessa realtà eteroclitica di tutti i giorni” (Garroni 2003, pp. 236-238). Di qui, dice Garroni, la ripresa di ciò che in passato era combinazione e unione delle arti, ma nella sua chiave “carnevolesca”, esemplificata da quelle feste rinascimentali e barocche il cui carattere proprio consiste nella combinazione di elementi diversi che si associano liberamente, “*come nella vita di tutti i giorni*, ma intensivamente, in modo amplificato e alla rovescia, *come in un carnevale, appunto*” (Garroni 2003, p. 235; corsivo nel testo). In questa prospettiva, tale ripresa può definita come “una sorta di universalizzazione del ‘carnevolesco’”, nel senso di una “reduplicazione, sostituzione e irrealizzazione del reale quotidiano nelle sue stesse dimensioni spazio-temporali reali e quotidiane”. In questo senso, la crisi dell’opera coincide con una crisi della forma, e cioè con la crisi dell’organizzazione di un prodotto in un’*unità di senso*. La forma è infatti “esattamente il contrario della reduplicazione e della sostituzione dell’esistente, per definizione sempre aperto, sul medesimo piano dell’esistente, e per di più è in controcorrente rispetto alla tendenza generalizzata, oggi così in-

vasiva, di reduplicarlo e sostituirlo” (Garroni 2003, pp. 237-240).

Se questa fosse la tendenza effettivamente dominante, destinata a consolidarsi nel tempo, dice Garroni, ci troveremmo davanti a una caduta dell'esemplarità dell'arte. Il che, naturalmente, non porterebbe a una caduta del senso – che si mostrerebbe esemplarmente in altre contingenze – né a una caduta del concetto di 'arte', che tornerebbe a designare un insieme eterogeneo di pratiche e fatti culturali certamente importanti, ma non più esemplari per una riflessione estetica. Non è questa, tuttavia, l'unica ipotesi avanzata da Garroni. L'arte intesa in senso estetico moderno potrebbe infatti ancora mantenere la propria esemplarità, ma solo tematizzando esplicitamente il proprio essersi-messa-in-questione, e cioè “parlando” direttamente del problema del senso e del non-senso di cui dovrebbe essere portatrice esemplare. Sarebbe questo, forse, l'estremo tentativo dell'arte di rimanere all'interno di un circolo estetico, “facendosi esplicita portatrice di senso come non-senso, e viceversa” (Garroni 2020, p. 233).

5. *Lo scenario artistico contemporaneo e la 'svolta sociale'*

La riflessione di Garroni sulle arti si configura dunque come un'analisi della crisi che ha investito le arti nel corso del Novecento. L'arte novecentesca ha messo in questione l'idea di 'opera', negata e forzata fino alla massima tensione tra opera e non-opera – e cioè tra opera e progetto, azione o semplice prelievo dell'esistente; e con essa, ha messo in questione la sua vocazione al senso e il suo stesso essere arte (intesa in senso estetico moderno).

L'esemplarità dell'arte è legata direttamente all'esigenza – paradossale, ma ineludibile – di esibire la sensatezza del nostro vivere, e dunque a un compito etico. Il discorso di Garroni, d'altronde – nelle opere della maturità, certamente, ma già negli scritti sulla crisi semantica delle arti e la remittizzazione razionale – è un discorso, appunto, di natura etico-teorica, volto a rivendicare non le ragioni dell'arte (che non si sa bene neppure cosa sia), ma solo il diritto di riconfigurare ed elaborare in modo sensato il nostro sentire e pensare, “di resistere all'inevitabile dissipazione e alla pura insensatezza del casuale quotidiano, per di più quasi sacralizzato, cioè, per quanto è possibile, di comprenderlo, di padroneggiarlo, di ricostruirlo, di conferirgli *sensò*” (Garroni 2003, pp. 239-240; corsivo nel testo). Da questo punto di vista, la crisi delle arti contemporanee ha a che fare con il problema del senso sociale, culturale e politico della produzione artistica. Un'arte schiacciata sull'esistente, orientata al

puro gioco – come nel caso di molta arte ‘aperta’, oggi interattiva e immersiva secondo diversi gradi e livelli – o alla semplice illustrazione di teorie, prese di posizione e contenuti più o meno ideologici e dirompenti è infatti un’arte incapace di incidere sul sentire comune e di favorire una rielaborazione sensata della nostra esperienza.

Negli ultimi quindici o vent’anni, d’altra parte, le arti contemporanee hanno forzato il proprio rapporto con la sfera sociale, etica e politica, mettendosi in questione secondo una modalità apertamente partecipativa e socialmente impegnata. Si tratta in realtà, come ha notato bene Claire Bishop, non tanto di una “svolta sociale”, ma piuttosto di un *ritorno* al sociale, e cioè di una ripresa di quell’interesse per la partecipazione e la collaborazione che ha caratterizzato, nel corso del Novecento, prima le avanguardie storiche tra le due Guerre, e poi le neo-avanguardie tra gli anni Cinquanta e Sessanta. A queste due fasi, corrispondenti a due momenti storici segnati dalla profonda trasformazione degli assetti sociali, politici ed economici delle società occidentali – nonché, significativamente, dallo sviluppo di quell’ampio e importante dibattito sulla ‘crisi della cultura’ a cui si è accennato in precedenza – è seguita infatti una riemersione dell’arte partecipativa a partire dagli anni Novanta. Muovendo dal paradigma fornito dal teatro e dalla performance, le pratiche artistiche partecipative mirano a ricostruire uno spazio di impegno sociale condiviso, “sia attraverso gesti costruttivi di impatto sociale, che confutano l’ingiustizia del mondo proponendo un’alternativa, sia attraverso un raddoppiamento nichilista dell’alienazione, che nega l’ingiustizia e l’assurdità del mondo all’interno dell’opera stessa”, allo scopo “di forgiare un corpo sociale collettivo, co-autoriale e partecipativo” (Bishop 2015, p. 277). È questo, forse, l’ennesimo tentativo di riacquistare una giustificazione culturale forte e di recuperare un’esemplarità messa in discussione da più parti. E forse la riflessione di Garroni, il suo invito a non trascurare il compito etico legato al problema del senso, può essere ancora utile per orientarsi all’interno della galassia sempre più eterogenea delle pratiche artistiche contemporanee.

Bibliografia

Bishop C., *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 2012; trad. it. *Inforni artificiali. La politica della spettatorialità nell’arte partecipativa*, Luca Sossella Editore, Roma 2015.

Eliot T.S., *Notes towards a Definition of Culture* (1948), in Id.,

- Christianity and Culture*, Harcourt Brace, New York, N.Y. 1976.
- Fried M., *Art and Objecthood* (1967), in Id., *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago-London 1998.
- Garroni E., Fasoli D., *Il mestiere di capire*, Alpes, Roma 2014.
- Garroni E., *L'informale e la crisi semantica delle arti*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1962.
- Garroni E., *Mito e ragione: problema di una reimpennazione razionale*, in *Aspetti dell'arte contemporanea. Rassegna internazionale architettura-pittura-scultura-grafica*, a cura di A. Bandera, S. Benedetti, E. Crispolti, P. Portoghesi, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1963a, pp. 229-244.
- Garroni E., Risposta a 4 domande sulle problematiche artistiche di gruppo, in "Arte oggi", luglio-settembre (V), 1963b, pp. 28-30.
- Garroni E., *La crisi semantica delle arti*, Officina Edizioni, Roma 1964a.
- Garroni E., *Il mito negativo e la pittura di Vacchi*, Officina Edizioni, Roma 1964b.
- Garroni E., Risposta a 3 domande sulla Pop art, in "Arte oggi", settembre (VI), 1964c, pp. 29-34.
- Garroni E., *Fine del formalismo alla XXXII Biennale*, in "Sapere", numero 657, settembre, 1964d, pp. 533-537.
- Garroni E., *Attualità di un problema antico: la morte dell'arte*, in "Sapere", n. 663, volume XLI, marzo (XXXI), 1965, pp. 161-166.
- Garroni E., *Giuseppe Guerreschi*, estratto da "La Città", II, maggio, 1966.
- Garroni E., *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986.
- Garroni E., *Relazione interna, relazione esterna e combinazione delle arti*, in Id., *L'arte e l'altro dall'arte*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- Garroni E., *Osservazioni sul mentire e altre conferenze*, Alpes, Roma 2014² (1° ed. Teda Edizioni, Castrovillari 1994).
- Garroni E., *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, con introd. di S. Vellotti, Castelveccchi, Roma 2020² (1° ed. Garzanti, Milano 1992).

Bibliografia web

- De Mauro T., *Emilio Garroni: un orizzonte di senso*, Lezione magistrale CiEG, <http://www.cieg.info/tullio-de-mauro-un-orizzonte-di-senso/>, 2005 (ultima consultazione 20/7/2022).