

INTERVISTA A EMILIO GARRONI

di *Fiorenzo Ferrari*

Ho intervistato Emilio Garroni il 21 settembre 2004, presso la sua casa di Roma. Pochi mesi prima avevo deciso, insieme al mio relatore Prof. Leonardo Amoroso, di scrivere una tesi sull'estetica di Garroni.

Garroni, molto gentilmente, non solo ha concesso l'intervista ma l'ha rivista e mi ha fornito indicazioni importanti per la stesura della tesi¹.

1. Prof. Garroni, nei suoi testi c'è stato un progressivo spostamento di interesse dalla semiotica all'estetica, in che modo lo descriverebbe? Come lo motiva?

Io mi sono occupato molto prima di estetica che di semiotica. Ma quando ho cominciato ad occuparmi di semiotica, l'interesse non era rivolto solo alle opere d'arte, anche se l'occasione fu questa. Perché mi sono occupato di semiotica? Sono stato attratto anch'io nel vortice della moda della semiotica, cominciata nei primi anni '60, forse negli ultimi anni '50. Ma forse avevo anche qualche motivo serio per farlo. Provenivo dalla cultura estetica imperante in Italia fino a tutti gli anni '40, di tipo crociano, dove l'arte viene riportata all'intuizione, e non si dice quasi nulla di più. Non si sa in alcun modo come l'estrinsecazione di questa intuizione si strutturi e sia analizzabile. Lo stesso Croce nelle sue opere critiche conduce analisi critiche vere e proprie in modo assai esiguo. Poesia e non-poesia e quasi nient'altro. Anche i tentativi che furono fatti sulla scia crociana nell'ambito di arti particolari, nell'architettura da parte di Bruno Zevi², nella musica da parte di altri e così via, servirono fino a un certo punto, perché restava pur sempre quella categoria fissa e indistinta dell'intuizione. Tanto meno si poteva sapere, come pure era nella mente di Croce, se e quando un'opera d'arte fosse veramente un'opera d'arte, se si potesse distinguere fra un'opera d'arte riuscita e un'opera d'arte non riuscita e quindi non più opera d'arte. Appunto questo intuizionismo mi urtava. Non a caso mi avvicinai in un

¹ Questa intervista nasce dunque come appendice alla mia tesi di laurea, ovvero: Fiorenzo Ferrari, *Estetica e filosofia in Emilio Garroni*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Filosofia, relatore prof. Leonardo Amoroso, a.a. 2004-2005.

² Cfr. Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino, 1949.

primo momento a Galvano della Volpe, citato già nel mio primo libro del '64³ e ampiamente discusso insieme al pensiero di Anceschi, di Formaggio e di molti altri. Perché Galvano della Volpe? Perché in lui c'era l'esigenza di riportare l'opera d'arte a un uso specifico del linguaggio: in lui insomma l'opera si presentava come analizzabile, ed effettivamente della Volpe conduceva analisi semantiche, piacciono o no, più che analisi sorvolanti sulla mera forma. Tali analisi semantiche si occupavano inoltre anche di varie arti non linguistiche. L'appendice alla *Critica del gusto*⁴, che riprende il tema del *Laocoonte* lessinghiano, contiene infatti riferimenti, per esempio, alla pittura, e non è un caso che al proposito si citi Cesare Brandi, che non fu mai un semiotico, anzi fu un accanito antisemiotico, e tuttavia poneva le basi di un'autentica analisi dell'opera d'arte. Tra parentesi: io apprezzavo e apprezzo tuttora moltissimo Brandi, che ho sempre letto fin dall'inizio, fin dagli anni '40.

Insomma: mi interessava di poter disporre di una teoria che permettesse di analizzare, sì, la struttura delle opere, ma anche la loro struttura comunicativa. Ero tuttavia contrario al modo semplicistico allora adottato frequentemente, di prendere pezzi materiali di opere e classificarli come segni (per esempio, nell'architettura, «capitello», «colonna», «base», e così via), e ho tentato invece un'impresa molto più difficile e in qualche modo più fine, che però si dimostrò anch'essa fallimentare o piuttosto inutilizzabile. Mi sforzavo cioè di produrre una semiotica formale mediante operazioni analoghe a quelle che si conducono sul linguaggio, dove appunto si arriva a unità formali, non materiali. Monemi e fonemi, per esempio, non sono pezzetti di frase, ma unità formali costitutive della sequenza linguistica. Volevo ottenere insomma una autentica leggibilità dell'opera, non puramente retorica, ma aderente alla sua costituzione. Non pretendevo, certo, di arrivare attraverso l'analisi di un'opera a giustificare la sua bellezza o non bellezza, il giudizio estetico è un'altra cosa, volevo solo analizzare e capire l'oggetto, che poteva poi essere opera d'arte o altre cose, anche non opere d'arte, anche oggetti comuni. Ho intrapreso dunque questa impresa assai ardua, ma a un certo punto mi sono accorto che quel lavoro poteva forse essere interessante come mero esperimento, ma non portava a niente. In realtà non portava a niente né la semiotica materiale di tanti altri, né la mia semiotica formale. Ho avuto una vera e propria crisi teorica dopo aver scritto *Progetto di semiotica*⁵, libro semioticamente troppo ambizioso. La crisi si risolse con *Ricognizione della semiotica*⁶, che è una dichiarazione di abbandono sostanziale della semiotica e un'apertura più decisa, anche se già più che affiorante negli scritti precedenti, verso altri orientamenti.

Una precisazione importante: mi sono distaccato dagli studi di semiotica sulla base di un accorgimento ancora più fondamentale, vale a dire: avevo tentato di utilizzare opportunamente gli strumenti linguistici anche per i linguaggi non verbali e di arrivare a soluzioni non ovviamente identiche, ma analoghe, nella definizione del loro codice, e mi sono accorto a un certo punto che neanche il codice linguistico è un vero e proprio codice. C'è, sì, una parte codificata, fonematica, monematica e grammaticale, ma nell'uso, poi, il linguaggio è creativo, continuamente si amplia, muta, e così via. E mi sono convinto che sarebbe stato assurdo pretendere qualcosa di

³ Emilio Garroni, *La crisi semantica delle arti*, Officina Edizioni, Roma, 1964.

⁴ Galvano della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano, 1960.

⁵ Garroni, *Progetto di semiotica. Messaggi artistici e linguaggi non-verbali, Problemi teorici e applicativi*, Laterza, Bari, 1972.

⁶ Garroni, *Ricognizione della semiotica. Tre lezioni di*, Officina Edizioni, Roma, 1977.

più da linguaggi chiaramente ancora meno codificati, come per esempio il presunto linguaggio figurativo.

Mi ha allontanato dalla semiotica, inoltre, l'approfondimento del pensiero di Kant. Naturalmente, mi ero da sempre occupato di Kant e in particolare della terza Critica, almeno dagli anni '60 e anche prima, e ho tenuto sull'argomento vari corsi di lezioni. E via via che andavo maturando una mia interpretazione di Kant, essa era sempre più in collisione con una prospettiva semiotica. Non che le opere non siano analizzabili, ma sono analizzabili con strumenti diversi, non con strumenti propriamente semiotici. Ma questo è un altro discorso.

2. Come reputa di inserirsi nella tradizione kantiana in Italia? Quali sono stati e sono i suoi riferimenti imprescindibili in essa, e come ritiene di averli rielaborati? Chi sono stati e sono i suoi interlocutori privilegiati?

Il riferimento più significativo è stato ed è Scaravelli. Scaravelli dà un'interpretazione fulminante della terza Critica⁷, mettendo in evidenza cose che non erano mai state viste, e che invece, dopo aver letto Scaravelli, risultano addirittura ovvie. Debbo citare anche un autore, un po' più antico, che pure dice cose molto interessanti: Baratono, che sostanzialmente interpreta il principio estetico della facoltà di giudizio come un principio per la possibilità dell'esperienza particolare della natura e quindi della scienza⁸. È insomma una parziale anticipazione di Scaravelli. Un ultimo riferimento notevole è Vittorio Mathieu, che è giunto a risultati analoghi nei riguardi del cosiddetto *Opus postumum*⁹. Questi sono i miei più importanti riferimenti.

Tutti italiani? Naturalmente ho letto e apprezzato anche molte opere di studiosi non italiani, da Cassirer a De Vleeschauwer, da Hinske a Guyer, e così via. Ma sa che cosa si dice, scherzando, ma fino a un certo punto, in Germania, proprio nell'ambiente di Hinske?, che gli studi kantiani si sono ormai trasferiti in Italia.

I miei interlocutori... non è che io abbia tanti interlocutori. Insomma: molti che si occupano di Kant non si occupano molto di me, e io non mi occupo molto di loro. Alcuni interlocutori, sì, li ho, e ottimi. Per esempio Marcucci, con cui ho avuto anche una corrispondenza che, come lei sa, è stata pubblicata, mi pare, in «Studi di estetica»¹⁰. Con Marcucci sono in ottimi rapporti, abbiamo sempre scambiato idee, mi manda i suoi libri e i suoi saggi e io gli mando i miei. Insomma discutiamo, anche se non siamo sempre d'accordo, soprattutto sul punto fondamentale dell'interpretazione del principio estetico della facoltà di giudizio. Ma spesso è più

⁷ Le considerazioni più rilevanti sulla terza Critica sono in: Luigi Scaravelli, *Osservazioni sulla «Critica del Giudizio»* (1955), poi in Scaravelli, *Scritti kantiani*, La Nuova Italia, Firenze, 1968.

⁸ Cfr. Adelchi Baratono, *Il pensiero come attività estetica. Introduzione alla Critica del Giudizio*, in «Logos», X, 1-2, 1927.

⁹ Vittorio Mathieu, *La filosofia trascendentale e l'«Opus postumum» di Kant*, Edizioni di «Filosofia», Torino, 1958; Immanuel Kant, *Opus postumum*, a cura di V. Mathieu, Zanichelli, Bologna, 1963.

¹⁰ Garroni, Silvestro Marcucci, *Lettere kantiane*, in «Studi di estetica», V, 1979-80.

proficuo non essere d'accordo, che l'esserlo¹¹. E ancora: Amoroso. Con Amoroso ho scambiato idee, ho letto il suo libro su Kant che apprezzo molto¹². Per esempio, ci siamo visti in occasione di un seminario kantiano a Palermo¹³, e abbiamo parlato a lungo. E ancora Makkreel, che ho conosciuto a Cerisy La-Salle¹⁴, e La Rocca, che mi interessa molto. A proposito di Cerisy, proprio lì Amoroso ed io scoprimmo, chiacchierando insieme, non senza stupore e forse con un po' di disappunto, che stavamo entrambi traducendo la terza Critica¹⁵, rispettivamente: *Critica della capacità di giudizio*¹⁶ e *Critica della facoltà di giudizio*¹⁷. Ma dovrei ricordare alcuni dei miei allievi, con cui sono molto legato e con cui c'è sempre stato uno scambio molto forte su problemi kantiani: Di Giacomo, Montani, Catucci, Velotti, che ha scritto un bel libro che si occupa largamente di Kant, recentemente edito da Laterza¹⁸. E soprattutto Miki Hohenegger, con il quale ho lavorato insieme nella traduzione della terza Critica, edita da Einaudi, e nella stesura della relativa Introduzione. E altri ancora.

La Rocca è un caso per me leggermente, come dire?, angustiante, perché è un ottimo studioso ed è per fortuna d'accordo con me su molti punti, abbiamo anche parlato insieme oltre che scritto reciprocamente uno dell'altro, però non accetta, al pari di Marcucci, la mia interpretazione del principio estetico come il principio stesso della facoltà del giudizio¹⁹. Eppure Kant dice, mi pare più volte e chiaramente in tutto il testo, che quello è l'unico principio costitutivo della facoltà di giudizio, mentre il principio teleologico è soltanto derivato da quello. Il caso di La Rocca è in un certo senso l'inverso del caso di Desideri, che è senza dubbio, anche lui, un studioso bravo, interessante, forse un po' complicato qualche volta, ma bravo. Perché inverso? Perché recentemente è uscito un suo libro²⁰, in cui lui riprende in sostanza la mia interpretazione, che a lui sta bene, al contrario di La Rocca. Ebbene,

¹¹ Cfr. Garroni, *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla "Critica del Giudizio" di Kant*, Bulzoni, Roma, 1976 (2ª ed. con una Premessa dell'autore: Unicopli, Milano, 1998); Marcucci, *Epistemologia ed estetica in Kant*, in «Physis», XIX, 1977.

¹² Leonardo Amoroso, *Senso e consenso. Uno studio kantiano*, Guida, Napoli, 1984.

¹³ Seminario promosso dal Centro Internazionale Studi di Estetica e svoltosi a Palermo, Grand Hotel des Palmes, 9-10 ottobre 1998. Tema del convegno: *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*; contemporaneamente all'uscita di: Alexander G. Baumgarten, *Lezioni di estetica*, a cura di S. Tedesco, Aesthetica, Palermo, 1998. Hanno introdotto la discussione L. Amoroso, M. Ferraris, E. Garroni, L. Russo. Partecipanti: M. Carbone, G. Carchia, P. D'Angelo, G. Di Giacomo, R. Diodato, E. Ferrario, D. Goldoni, T. Griffero, P. Kobau, G. Lombardo, E. Mattioli, M. Mazzocut-Mis, P. Montani, P. Pimpinella, L. Pizzo Russo, R. Salizzoni, S. Tedesco, G. Tomasi, S. Velotti. La relazione di Garroni e altre relazioni e comunicazioni sono state poi pubblicate in «Aesthetica Preprint», 54, 1998.

¹⁴ A Cerisy si svolgono le attività del Centre Culturel International (www.ccic-cerisy.asso.fr).

¹⁵ Il Colloquio su *L'Esthétique de Kant* si svolse nel giugno 1993. Gli atti sono stati poi pubblicati in: AA.VV., *Kants Ästhetik*, hrsg. H. Parret, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1998.

¹⁶ Kant, *Critica della capacità di giudizio*, a cura di L. Amoroso, BUR, Milano, 1995.

¹⁷ Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino, 1999.

¹⁸ Stefano Velotti, *Storia filosofica dell'ignoranza*, Laterza, Roma-Bari, 2002.

¹⁹ Cfr. Claudio La Rocca, *Soggetto e mondo. Studi su Kant*, Marsilio, Venezia, 2003.

²⁰ Fabrizio Desideri, *Il passaggio estetico. Saggi kantiani*, Il Melangolo, Genova, 2003.

curiosamente non ho mai avuto rapporti personali con lui, al contrario di La Rocca, se non di sfuggita in concorsi o cose del genere. E per di più Desideri scrive all'inizio del suo ultimo libro che questa idea gli è venuta leggendo una serie di libri, fra cui il mio, ma anche quelli di altri che negano recisamente questa tesi. Non capisco bene il perché. In ogni caso posso dire che con Desideri sono «idealmente» in rapporti di discussione.

3. Più volte Lei fa riferimento alla problematicità di una storia dell'estetica. In *Estetica. Uno sguardo-attraverso*²¹ si prendono in considerazione Burke e Batteux oltre a, naturalmente, Kant. Inoltre lì, e per un certo verso anche in *Senso e paradosso*²², si argomenta intorno alla possibilità di una rilettura motivata di testi definibili come «estetici» scritti prima del XVIII secolo, rilettura nella prospettiva del «senso» che è a Lei propria. Come ritiene quindi fattibile una storia dell'estetica? E con quali limiti?

Non ho mai scritto una storia dell'estetica, né mi è mai venuto in mente di farlo, e ormai non la scriverò neppure in futuro. Però cominciano a uscire dei lavori interessanti, cioè esempi di una storia dell'estetica calibrata in modo diverso rispetto a quello tradizionale: una storia dell'estetica che non presume di trovare un'estetica dappertutto, tale e quale, così come si è costituita nel secolo XVIII. Si è ormai consci che si debbono fare distinzioni opportune. L'oggetto stesso della cosiddetta riflessione estetica, in senso molto lato, è diverso nei vari tempi, non è affatto identico a quello che noi chiamiamo opera d'arte bella, una categoria nata storicamente in un certo tempo. Ci sono, come dico spesso nei miei libri, somiglianze, identità parziali, ma anche differenze, talvolta molto forti, tra i vari oggetti sui quali si esercita la cosiddetta riflessione estetica. Questo significa che non si può scrivere una storia dell'estetica come storia di una disciplina e che però si può forse delineare un panorama di tutti quei fenomeni che, in qualche modo, hanno analogie con ciò che noi, poi, abbiamo chiamato opere d'arte bella e che richiedono parimenti un principio non intellettuale. Su questa base è nata una subcollanina laterziana di Cultura Moderna, da me diretta, dedicata ai problemi dell'estetica e dell'altro dall'estetica²³, dove sono usciti alcuni ottimi libri, per esempio quello di Paolo D'Angelo sull'estetica della natura e dell'ambiente²⁴. Dunque, estetica fino a un certo punto, che non si occupa di opere d'arte, ma di oggetti diversi che possono essere sottoposti a giudizi di tipo diverso, che non sono sempre, o quasi mai, puramente estetici, ma coinvolgono altri aspetti della nostra esperienza. E' uscito poi un libro di Guastini sull'estetica antica, particolarmente interessante, perché riesce a chiarirla senza mai dimenticare che la filosofia antica non possiede una vera e propria estetica, non solo perché non sia sanzionata come disciplina, ma perché i suoi

²¹ Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano, 1992.

²² Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari, 1986.

²³ La serie di Laterza si chiama: «Temi per l'estetica» ed appartiene alla collana «Biblioteca di cultura moderna».

²⁴ Paolo D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari, 2001.

problemi erano alquanto diversi²⁵. Ebbene, in quel libro si vedono bene, come le dicevo, e differenze e analogie. Insomma: questo è appunto un modo di fare storia dell'estetica senza pretendere di fare la storia di una disciplina, ma piuttosto la storia di un qualcosa di cangiante che circola nella riflessione e che tuttavia richiede una qualche condizione comune, qualcosa come il principio soggettivo della facoltà di giudizio. E del resto io stesso, il mio ultimo libro, l'ho intitolato *L'arte e l'altro dall'arte*, con questa precisa intenzione²⁶.

4. Nei suoi più recenti saggi²⁷, Lei lamenta il fatto che l'arte contemporanea non riesca più ad essere esemplificatrice di una prospettiva di senso: essa sarebbe solo una reduplicazione e sostituzione dell'esistente. In che modo valuta questi cambiamenti? Ritieni inoltre che vi siano nell'arte contemporanea propensioni opposte a questa tendenza generale?

Sull'arte contemporanea ho poco da dire, ho poco da dire perché... Guardi, io mi sono interessato moltissimo di arte e storia dell'arte, occupandomi fin dagli anni '40 dell'arte antica e moderna, dai greci fino ai nostri giorni, compresa l'avanguardia novecentesca. Negli anni '60 mi sono avvicinato di più all'arte che si stava facendo allora e ho scritto anche qualche saggio in onore di pittori che mi interessavano²⁸. Ma questo interesse artistico è un po' scemato col tempo.

Perché? Un po' per mie traversie intellettuali, non sempre testimoniata in libri e saggi, che mi hanno portato su altre strade. Un po' perché credo che il giudizio che ho dato sull'arte attuale come riproposizione dell'esistente, con l'aggiunta di trovate e trovatine più o meno lodevoli, sia abbastanza valido. Io non so se esistano casi che facciano pensare il contrario, può darsi, non so dirglielo. Fino adesso non ne ho incontrati... qualcosa di «carino», sì, una invenzione che richiama l'attenzione... però tutto sommato mi pare che l'arte nella sua generalità tenda precisamente a quella riproposizione dell'esistente, attraverso i mezzi tecnologici oggi a disposizione. Le stesse installazioni, per esempio, che pure sono qualche volta opere di grande interesse, sono spesso la raccolta di oggetti trovati, ma con intenti diversissimi rispetto a Duchamps, e richiamano sempre l'esistente tale e quale, o quasi. In effetti è significativo che anche in quelle opere ci sia spessissimo un te-

²⁵ Daniele Guastini, *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

²⁶ Garroni, *L'arte e l'altro dall'arte*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

Pochi giorni dopo l'intervista, Garroni mi ha inviato una e-mail con la bozza di quello che sarebbe stato davvero il suo ultimo libro: Garroni, *Immagine Linguaggio Figura. Osservazioni e ipotesi*, Laterza, Roma-Bari, 2005.

²⁷ Cfr. Garroni, *Relazione interna, relazione esterna e combinazione delle arti*, relazione presentata al Convegno della Biennale *Lo scambio delle arti nel '900*, Venezia, 1998, poi in: Garroni, *L'arte e l'altro dall'arte*, cit.; Garroni, *Senso e non-senso*, conferenza letta a *I Coloquio Latino-americano de Estética y de Critica* di Buenos Aires e alla Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, novembre 1993, poi in: Garroni, *Osservazioni sul mentire e altre conferenze*, Teda, Castrovillari, 1994.

²⁸ Garroni, Enrico Crispolti, *Alfredo Del Greco*, Biblioteca di Alternative Attuali, Roma, 1962; Garroni, *Arte mito e utopia: 11 dipinti di Bice Lazzari*, Tipografia Fonteiana, Roma, 1964; Garroni, *Il mito negativo e la pittura di Vacchi*, Officina, Roma, 1964; Silvio Benedetto, *Amore Uno: 6 acqueforti*, presentate da E. Garroni, Il Torcoliere, Roma, 1966; *Silvio Benedetto (104 opere dal 1963 ad oggi)*, Galleria d'arte internazionale Due Mondi, Roma, 1966.

levisore, quasi che si volesse richiamare l'attenzione sulle comunicazioni di massa e sul fatto che quello che si mostra è proprio quello che potremmo incontrare andando in una casa che non conoscevamo. Naturalmente, non sto facendo previsioni per il futuro. Può darsi che tutto cambi, basta che emerga una personalità di talento, che faccia del nuovo diverso da quello che si fa adesso. Ma, a dire la verità, io non credo molto alle capacità taumaturgiche dei singoli talenti. I talenti sono un fatto, ma il loro emergere è condizionato dai tempi. E i nostri tempi sono tempi di degradazione, inadatti a sollecitare i talenti potenziali. Insomma, se l'arte mi pare giù di tono, non credo affatto che la colpa sia degli artisti, ma piuttosto dei nostri tempi disgraziati, che oppongono all'orrore ormai quotidiano la contemplazione dell'esistente ridotto a immagine televisiva o telematica.

5. Un filosofo citato nei suoi testi (insieme ad Heidegger e Wittgenstein) è John Dewey. I riferimenti a Dewey, pur significativi, sono più circoscritti rispetto a quelli nei confronti di Heidegger e Wittgenstein. Per quale ragione? Quali sono le sue idee ed opinioni sull'autore di *L'arte come esperienza*?

Perché cito soprattutto Heidegger e Wittgenstein? Ognuno ha i suoi filosofi preferiti. Oltre a tutto, come è stato detto da Verra, Wittgenstein e Heidegger sono i due filosofi più importanti del XX secolo. Questo forse sarà un giudizio estremo. Senza dubbio ce ne sono altri importanti, ma sicuramente questi sono tra i pochi più importanti. Io ho trovato motivi di interesse per un certo verso più in Wittgenstein che in Heidegger. Heidegger non lo accetto per molti aspetti, ma certo ha intuizioni e riflessioni notevoli. In ogni caso mi hanno aiutato entrambi, o almeno lo spero, a capire come stanno le cose con la filosofia e con il problema stesso della filosofia.

E qui allora vorrei citare ancora una volta un altro filosofo, che non cita più nessuno: Carabellese. Carabellese è stato per me un insegnamento fondamentale. Il modo di ricercare di Carabellese nell'ambito filosofico era stupefacente: la lettura del testo, lo smontaggio del testo, e lo scavare nel pensiero degli autori, talvolta non senza qualche coartazione qua e là, ma in ogni caso con serietà e profondità²⁹. Confesso di preferire di gran lunga questo metodo a quello di certi filologi che capiscono a metà. Quella era la sua caratteristica principale. Io ho tentato di ispirarmi a quel metodo, anche se l'ammissione può nuocermi presso i filologi. Pazienza.

Cito Dewey per una ragione semplicissima. Perché l'estetica di Dewey è un'estetica precisamente nel mio senso più che non nel senso di molti altri. Non un'estetica dell'opera d'arte. Ha come oggetto non solo l'opera d'arte, ma certe esperienze, che rimandano ad un certo principio che è lo stesso di quello del giudizio estetico in senso stretto. Veramente, Dewey non parla esplicitamente di principi, ma fa esempi che non hanno niente a che fare con l'arte, assimilandoli tuttavia a questa sotto un comune denominatore: il pranzo in un ristorante francese, oppure la tempesta (se ricordo bene) durante una crociera, e così via.

Però cito molto anche Brandi. Brandi, come le dicevo, è stato molto importante per me, anche per il superamento della semiotica³⁰, ma soprattutto per alcuni

²⁹ Sul problema interno della filosofia, cfr. Pantaleo Carabellese, *Che cos'è la filosofia?*, in «Rivista di Filosofia», Anno XIII, 3, 1921.

³⁰ Per le critiche alla semiotica, cfr. Cesare Brandi, *Segno e immagine*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

aspetti filosofici della sua estetica, guarda caso proprio in riferimento allo schematismo kantiano, e per la sua prodigiosa capacità di lettura delle opere d'arte. Basta leggere i suoi *Dialoghi*³¹, l'*Architettura barocca*³², il *Duccio*³³, eccetera eccetera, per rendersene conto.

6. Da sempre Lei ha alternato alle opere filosofiche, opere di narrativa³⁴. C'è stata un'influenza tra i due ambiti?

L'argomento dei miei scritti narrativi mi imbarazza leggermente, dato che cadono del tutto al di fuori dell'ambito dei miei lavori. Tuttavia non mi imbarazza dirle che li ho scritti con la stessa attenzione degli altri scritti, e, per di più, che essi meritavano forse un'attenzione maggiore, al di fuori della ristrettissima cerchia dei miei lettori, come dire?, «convinti». Non è uno sfogo da autore deluso. E' una convinzione, credo non immotivata, che non nasce affatto dalla delusione. Ora lei mi chiede se c'è un'interrelazione tra i due ambiti. Senza dubbio, non può non esserci, perché sono sempre io che scrivo, quell'io che ha una certa storia, personale e culturale, e che è arrivato a certi risultati, buoni, cattivi o mediocri, questo non importa, in fatto di comprensione. E tuttavia ciò che scrivo nelle opere narrative non serve a spiegare nulla dei miei saggi. Anzi sarebbe una fonte di fraintendimento utilizzare quegli scritti per capire i miei saggi filosofici. Sono semmai gli scritti narrativi che esigerebbero una spiegazione ulteriore da parte dei saggi filosofici. Infatti si pongono in una posizione più arretrata. Sono, per così dire, una fabulazione interna di chi deve arrivare ad una vera comprensione cui non arriverà mai. Sono racconti di personaggi in qualche modo nevrotici e metafisici. Per esempio, ho usato queste due parole nel sottotitolo del libretto *Racconti morali*³⁵: «lontananza» e «vicinanza». Ebbene i miei personaggi oscillano precisamente tra la lontananza dal mondo e la vicinanza al mondo, ma non si pongono mai il problema se questa oscillazione sia superabile, e quindi non arrivano mai a una comprensione critica della vicinanza con gli oggetti del mondo, né si pongono il problema se sia possibile guardare da lontano il mondo intero. In questo senso preciso sono racconti metafisici che intendono lasciare insoddisfatto il lettore con quella scrittura elaborata, saltellante, ripetitiva, cosparsa di frequenti contraddizioni, tutte intenzionali, ovviamente. Infatti questi personaggi nevrotici e metafisici sono fatalmente ambivalenti e contraddittori. Si potrebbe dire, per autocitarmi, che non hanno capito

³¹ Brandi, *Carmine o della pittura*, Scialoja, Roma, 1945; Brandi, *Arcadio o della Scultura. Eliante o della Architettura*, Einaudi, Torino, 1956; Brandi, *Celso o della Poesia*, Einaudi, Torino, 1957.

³² Brandi, *La prima architettura barocca: Pietro da Cortona, Borromini, Bernini*, Laterza, Bari, 1970.

³³ Brandi, *Duccio*, Vallecchi, Firenze, 1951.

³⁴ Garroni, *La macchia gialla*, Lerici, Milano, 1962; Garroni, *I tasmaniani*, Bucciarelli, Ancona, 1963; Garroni, *Dissonanzen-Quartett. Una storia*, Pratiche, Parma, 1990; Garroni, *Racconti morali o Della vicinanza e della lontananza*, Editori Riuniti, Roma, 1992; Garroni, *Sulla morte e sull'arte. Racconti morali*, Pratiche, Parma, 1994. Garroni si dedicava non solo alla letteratura ma anche alla pittura, alcuni dipinti sono riprodotti nel libro-intervista: Garroni, Dorian Fasoli, *Il mestiere di capire*, Edizioni Associate, Roma, 2005.

³⁵ Garroni, *Racconti morali*, cit.

ciò che io chiamo «il guardare-atravverso». E tuttavia è vero che per arrivarci a capire qualcosa del genere, non dico quella formula, ma l'atteggiamento mentale che sta dietro a quella formula, forse bisogna proprio passare attraverso quelle oscillazioni tra vicinanza e lontananza. Quindi in qualche modo sono una premessa, anzi una sorta di postfazione, ai testi filosofici.