



Il senso dell'esperienza: Emilio Garroni e l'estetica come filosofia non speciale

di

STEFANO VELOTTI

ABSTRACT: *The Sense of Experience: Emilio Garroni and Aesthetics as a Non-Special Philosophy.* This article aims to offer a portrait of Emilio Garroni (Rome 1925-2005), one of the most significant Italian philosophers of the post-war period. His philosophical relevance, though, emerges from a very complex, even heterogeneous, artistic and cultural activity, whose common denominator is a constant passion for *understanding*: understanding our experience, understanding how language works, “what is it like to be a *homo sapiens*”, what does it mean understanding and doing philosophy. His philosophical reflection turns around a view of aesthetics conceived as a “non-special philosophy”, i.e. as philosophy *tout court* – not as a “philosophy of art” –, centered on the conditions of sense of our experience. At the heart of his most mature thought, there is a rethinking of Kantian schematism: from here, he undertakes a wide reflection on perception and imagination, on the relationship between determinate and indeterminate (in experience and language), on the statute of philosophy and art.

KEYWORDS: Emilio Garroni, Italian Aesthetics, Kantian Schematism, Antinomy, Exemplarity of Art

ABSTRACT: Questo articolo intende offrire un ritratto di Emilio Garroni (Roma 1925-2005), filosofo italiano tra i più significativi del secondo dopoguerra. La sua rilevanza filosofica emerge però da un'attività artistica e culturale molto complessa e anche eterogenea, il cui denominatore comune, tuttavia, è una passione costante per il compito, intellettuale ed etico, di *capire*: capire la nostra esperienza, come funziona il linguaggio, cosa si prova ad essere un *homo sapiens*, cosa significa capire e fare filosofia. La sua riflessione filosofica ruota intorno a una concezione dell'estetica intesa come “filosofia non speciale” – cioè come filosofia *tout court*, incentrata sulle condizioni di senso dell'esperienza – e non come “filosofia dell'arte”. Al centro del suo pensiero più maturo c'è un ripensamento dello schematismo kantiano: di qui, un'ampia riflessione sulla percezione e l'immaginazione, sul rapporto tra

determinato e indeterminato (nell'esperienza e nel linguaggio), sullo statuto della filosofia e dell'arte.

KEYWORDS: Emilio Garroni, Estetica italiana, schematismo kantiano, antinomia, esemplarità dell'arte

I. Emilio Garroni non è stato soltanto uno dei filosofi italiani più importanti del secondo dopoguerra, ma anche una figura di intellettuale complessa e sfaccettata. Trovandosi di fronte alle sue molteplici attività e ai suoi svariati interessi, si sarebbe tentati di concentrarsi – per i fini di questo focus di «Syzetesis» dedicato ad alcuni *Momenti di filosofia italiana* – sui suoi contributi più convenzionalmente etichettabili come “filosofici”, quali quelli dedicati all'interpretazione del pensiero critico di Kant, tralasciando tutto il resto: le pratiche di narratore e di pittore (attraversate da specifiche auto-tematizzazioni teoriche e oggetto di riflessione saggistica), l'interesse per la psicoanalisi e la linguistica, gli interventi sulle arti visive, la letteratura e la musica – talvolta affidati a quotidiani, settimanali o cataloghi –, i numerosi saggi, sempre incisivi, su temi di grande impegno, dalla creatività alla spazialità, dalla verità alla menzogna¹.

A questi diversi aspetti dell'attività di Garroni potrò in effetti fare solo qualche cenno, tuttavia ho scelto di presentarne il pensiero secondo un'angolazione in cui il confronto con Kant ha certamente un posto di rilievo, ma solo in funzione di quella che mi sembra la vera vocazione o passione dominante di Garroni, e che il titolo di una lunga intervista concessa a Dorian Fasoli poco prima di morire, nel 2005, mi pare colga bene: *Il mestiere di capire*².

L'impegno costante a capire – capire quello che la vita e la storia ci mettono davanti, capire “dove si sta”, capire “cosa si prova a essere un *homo sapiens*”³, capire i prodotti della cosiddetta cultura, capire o com-

¹ La bibliografia più completa degli scritti di Garroni, curata da A. D'Ammando, è disponibile sul sito dell'associazione “Cattedra internazionale Emilio Garroni” (<https://www.cieg.info/> [14.09.2020]).

² E. Garroni-D. Fasoli, *Il mestiere di capire. Saggio-conversazione*, Edizioni Associate, Roma 2005.

³ Cfr. E. Garroni, *Che cosa si prova ad essere un homo sapiens?*, testo introduttivo a A. B. Ferrari, *L'eclissi del corpo. Una ipotesi psicoanalitica*, Borla, Roma 1992, pp. 7-16; Garroni ha poi rielaborato questo testo in uno dei suoi ultimi scritti, uscito postumo, *La mente, il corpo, le cose*, in P. Carignani-F. Romano (eds.), *Prendere corpo. Il dialogo tra corpo e mente in psicoanalisi: teoria e clinica*, Franco Angeli, Milano 2006, pp. 27-36.

prendere la stessa attività di capire e comprendere, cioè la filosofia – è strettamente legato in Garroni alla riflessione su quel “senso dell'esperienza” che ho messo nel titolo di questo saggio. Un senso che non è affatto da intendersi come la pretesa metafisica di cogliere un “senso ultimo” dell'esistenza, della storia o dell'universo (su cui la filosofia, nella prospettiva critica adottata da Garroni, ha ben poco da dire), ma neppure come una dimensione immanente ma pacifica, in cui ci si installa con un po' di buona volontà, assicurandosi che, essendo una condizione antropologica, possiamo acquietarci nell'ordine vigente delle cose. Tutt'altro: per Garroni, come vedremo, il senso dell'esperienza è piuttosto un dover essere⁴, trascendentalmente ineludibile ma per niente garantito nei fatti, un compito etico irto di difficoltà, intimamente paradossale, e sempre strutturalmente pronto a rovesciarsi in non-senso.

2. Per chiarire ancora qualcosa a proposito del titolo di questo intervento (la sua seconda parte, “l'estetica come filosofia non speciale”), è bene ricordare che per Garroni l'estetica non è affatto una filosofia dell'arte, una disciplina con un proprio oggetto epistemico o materiale, ma riguarda le condizioni di possibilità di fare esperienze sensate in genere, nella vita quotidiana, nelle ricerche scientifiche, in tutte le attività umane, filosofia compresa. L'arte, semmai, è, o è stata per qualche secolo, un suo referente esemplare⁵.

Per Garroni, infatti, è la stessa filosofia a doversi comprendere nella sua possibilità non empirica: la filosofia, come tutte le attività umane, è sì un'attività empirica, concreta, determinata, ma a differenza di altre attività, che mirano a produrre effetti pratici o conoscenze, ha piuttosto il compito di «guardare-attraverso»⁶ le esperienze determinate, per

⁴ Cfr. E. Garroni, *Sul dover essere del senso*, in appendice a Id., *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992 (seconda ed., Castelvecchi, Roma 2020, con un'introduzione di S. Velotti), pp. 245-270, testo presentato originariamente al convegno dell'Associazione italiana di studi semiotici “Semiotica ed epistemologia delle scienze umane” (Siena, 23-25 settembre 1988).

⁵ Cfr. E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986, in particolare p. 179 ss.

⁶ Garroni usa il termine “guardare-attraverso”, con il trattino, per sottolinearne l'uso tecnico, quale traduzione del *durchschauen* usato da L. Wittgenstein nel § 90 delle *Philosophische Untersuchungen*, ed. by G. E. M. Anscombe and R. Rhees, Blackwell, Oxford 1953 (Trad. it. di R. Piovesan e M. Trincherio, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi 1967, p. 60: «È come se dovessimo *guardare attraverso* i fenomeni [*die Erscheinungen durchschauen*]: la nostra ricerca non si rivolge però ai *fenomeni*, ma alla ‘possibilità’ dei fenomeni»).

risalire alle loro condizioni di possibilità intellettuali e non intellettuali, tra cui appunto una condizione estetica, come orizzonte di senso dell'esperienza nella sua totalità indefinita e indeterminabile. Il compito di capire è inteso innanzitutto proprio come questo «guardare-attraverso» i fenomeni per comprenderli, cogliendone le condizioni di senso. Il cosiddetto «problema interno della filosofia»⁷ – con un'espressione ripresa questa volta da Pantaleo Carabellese, che Garroni ammirava e le cui lezioni aveva frequentato da studente alla *Sapienza* negli anni Quaranta – è infatti per Garroni un problema fondamentale, che riguarda il paradosso fondante della filosofia, cioè il suo esercitarsi dall'interno della stessa esperienza dalla quale, a un tempo, si distanzia per comprenderla, senza mai poter rivendicare un proprio altrove, un suo luogo metafisicamente appartato.

3. Vorrei partire, però, da qualche spunto di carattere biografico, ma solo per quel tanto che ci permette di intravedere l'urgenza anche contingente, socio-biografico-culturale, di quella passione per il capire stesso, che Garroni non considerava affatto un'esigenza contingente.

Da giovane, Garroni aveva lavorato per diversi programmi televisivi della RAI, in parte dedicati alle arti, in parte ad altre questioni (ricordo, per esempio, un bel documentario del 1960 su Adriano Olivetti, con quella che divenne la sua ultima intervista). Lavorava alla RAI per necessità, non per vocazione, per quanto la RAI di allora fosse culturalmente molto più ricca di quella di oggi. Sono tanti i programmi che potrei citare a cui Garroni lavorò negli anni Cinquanta e Sessanta: tra gli altri, *Piazze d'Italia*, *Musei d'Italia*, *Avventure di capolavori*, *Arti e scienze*, *Le tre arti*, e soprattutto *L'Approdo*, iniziato come trasmissione radiofonica nel 1944, con la direzione di Adriano Seroni e Leone Piccioni, diventato programma televisivo dal 1963 (come “settimanale di lettere e arti”), più tardi accompagnato da una sua rivista a stampa, nel cui comitato direttivo si trovavano alcuni dei più importanti intellettuali dell'epoca (Riccardo Bacchelli, Carlo Bo, Emilio Cecchi, Roberto Longhi, Giuseppe Ungaretti, a cui bisognerebbe aggiungere altri collaboratori di spicco)⁸, per non menzionare, nella RAI, la presenza di figure molto diverse tra loro ma tutte significative, come Carlo Emilio

⁷ E. Garroni, *Senso e paradosso*, cit., p. 130.

⁸ Cfr. A. Dolfi-M. C. Papini (eds.), *L'Approdo: storia di un'avventura mediatica*, Bulzoni, Roma 2006 e A. Grasso-V. Trione, *Arte in TV. Forme di divulgazione*, Johan & Levi, Monza 2014.

Gadda (tra il 1950 e il 1955) o, più tardi, di Andrea Camilleri, coetaneo di Garroni, o ancora di Umberto Eco, che di Garroni sarà, negli anni, un costante interlocutore.

Garroni dà conto della sua attività televisiva in un'interessante intervista del 1994, da cui voglio prelevare solo una frase, apparentemente ovvia, ma credo invece rivelatrice del suo atteggiamento inflessibilmente volto al capire: un curatore o conduttore di una trasmissione culturale, o sulle arti – dice lì Garroni – deve essere certamente colto, «ma c'è di più: deve essere, nel campo della letteratura, delle arti figurative, della musica, oltre che colto, *anche intelligente*»⁹. Sembra, e forse è, un'ovvietà: un conduttore di programmi culturali non deve essere uno stupido. Deve anche *intelligere*, deve capire. Deve insomma essere qualcuno, precisa però subito Garroni, che sia «capace di far vivere un testo, di cogliere un problema che va a fondo, di far vedere o *capire* qualcosa di singolare che i più per pigrizia non vedono affatto»¹⁰.

Emerge qui quell'avversione per la pigrizia, la sciatteria, la banalità e la semplificazione come le prime nemiche del capire, e dunque come un tratto costante di Garroni, che ha avuto conseguenze di ordine diverso: non solo una prosa ritenuta spesso ardua – in realtà solo molto precisa, scrupolosa, controllata, mai fumosa o compiaciuta – ma anche l'avversione per una pratica che oggi seduce molti, anche i filosofi: occupare una casella nell'esistente, dare un marchio di fabbrica a se stessi, alla propria anche minima particolarità, e reiterarlo in ogni occasione, per garantirgli la massima riconoscibilità e diffusione sul mercato delle idee, al costo – naturalmente – di imbalsamarsi in un prodotto, rinunciando al compito di capire.

Questo *compito* – inteso da Garroni come un compito intellettuale, culturale ed etico-politico – coinvolge tutte le sue svariate attività: non solo l'estetica come «filosofia non speciale», cioè come filosofia *tout-court*, benché spesso praticata in una sua forma obliqua anche in relazione all'arte e alla letteratura; non solo il rapporto con la psicoanalisi o lo studio del linguaggio, su cui sono nati, rispettivamente, il lungo sodalizio con Armando B. Ferrari e la duratura e profonda amicizia con Tullio De Mauro; ma anche l'attività giornalistica e, come vedremo – nelle modalità proprie, non certo assimilabili a quelle filosofico-argomentative – le stesse pratiche pittorica e narrativa.

Garroni esordisce nel 1962 con un libro di racconti scritti negli anni

⁹ L. Bolla-F. Cardini, *Le avventure dell'arte in TV*, Nuova ERI, Torino 1994, p. 275.

¹⁰ *Ibidem*.

Cinquanta, a cui seguiranno altri testi narrativi, pubblicando un'opera singolare, *La macchia gialla*¹¹, titolo ripreso da un'incisione di Dürer, riportata sulla copertina del libro, in cui si vede la mano di un uomo che indica un punto del suo addome, e una didascalia dello stesso Dürer che dice: «Là dove c'è la macchia gialla e dove indica il dito, là mi fa male». È un dolore, direi, insieme singolare e generazionale, che nel giro di due anni metterà capo a una lunga analisi della nozione di "crisi" nel suo primo libro filosofico-estetico – *La crisi semantica delle arti*¹², su cui non posso soffermarmi. Né mi soffermerò sulla *Macchia gialla*, se non per citare un primo autoritratto di Garroni, un autoritratto verbale dell'autore da giovane (o non più tanto giovane, dato che aveva 37 anni), a cui seguirà venti anni dopo un secondo autoritratto, questa volta dipinto (su cui tornerò in chiusura). I curatori della collana "Narratori" dell'editore milanese Lerici erano due nomi di grande rilievo del mondo poetico-letterario, Romano Bilenchi e Mario Luzi, i quali presentarono giustamente questa notizia biografica, o autoritratto semi-ironico dell'autore da quasi-giovane, come segnato da «acume» e «humour». Ne riporto qualche riga, che suggerisce una motivazione anche socio-biografica, per reazione all'ambiente di provenienza, di quella passione per il "capire" che ho indicato come la passione dominante di Garroni:

Sono nato a Roma nel dicembre del 1925, in un ambiente abbastanza sciatto e approssimativo, che non posso soffrire e al quale sono legato contro voglia, tanto più che certa piccola borghesia romana ha le sue asprezze ma anche le sue tenerezze. Oltrepassata la trentina mi sono accorto che anche la mia formazione culturale è caratterizzata dalle stesse contraddizioni: una cultura apolide e spregiudicata e nello stesso tempo lacunosa e assai provinciale. Mi sono laureato nel 1947 in filosofia presso la Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Roma,

¹¹ E. Garroni, *La macchia gialla*, Lerici, Milano 1962. Il testo, con la relativa copertina, è reperibile integralmente sul sito dell'associazione "CiEG - Cattedra internazionale Emilio Garroni" (<https://www.cieg.info/> [14.09.2020]).

¹² Ma, come ha scritto A. D'Ammando all'interno di un'ottima ricostruzione del percorso filosofico di Garroni (*Il circolo estetico e il guardare-attraverso: la riflessione sull'arte di Emilio Garroni* – Tesi di Dottorato in filosofia discussa alla "Sapienza – Università di Roma", febbraio 2019), a cui rimando anche per un'analisi della *Crisi semantica delle arti*, «[s]i 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)».

con la quale intrattengo ancora rapporti abbastanza scialbi. Ho pubblicato saltuariamente saggi, note e recensioni di filosofia e storia dell'arte su riviste specializzate, settimanali e quotidiani. La saltuarietà del mio lavoro scientifico oggettivo dipende in parte da una certa attitudine alla dissipazione, e in parte dalla mancanza di tempo. Da molti anni collaboro infatti alla televisione dove ho fatto un po' di tutto dedicandomi prevalentemente in questi ultimi tempi alla redazione e presentazione di rubriche d'arte, con intenti (dico io) nobilmente divulgativi¹³.

A queste parole si potrebbero accostare quelle scritte oltre trent'anni dopo, su richiesta del *Manifesto*, che aveva invitato ventisei personalità della cultura a raccontare la propria esperienza personale di una visita a un museo. Garroni scelse la Galleria nazionale di arte moderna di Roma:

Non so se fosse possibile negli anni trenta – con la cultura liceale imperante, bene che andasse, in assenza di una mentalità più ariosa, *volta a capire*, non a accettare, con giornali e riviste non specialistiche di livello assai modesto – che un museo o una galleria d'arte potessero essere immediatamente formativi per un ragazzo. Anche le famiglie da cui provenivano erano perlopiù ignoranti e disinteressate a tutto ciò che non fosse strettamente tradizionale, compresa la stessa tradizione, più subita come un dato eccelso e di fatto semisconosciuto, che vissuta come genuina cultura. [...]

Non era un atteggiamento conservatore retrivo, ma semplicemente passivo. Cosicché chi è riuscito poi a combinare qualcosa ha dovuto fare quasi tutto da solo. [...] A otto-dieci anni, ero in balia della cultura e dei gusti mediocri della mia famiglia, e della cosiddetta borghesia romana cui essa apparteneva, e fui condotto più volte da certi miei zii, che si ritenevano intenditori d'arte, alla Galleria nazionale d'arte moderna [...]

Voglio solo dire che quella galleria fu, negli anni trenta, il luogo della mia diseducazione. Il fatto è che una galleria o un museo non formano nessuno, se non si è già preparati a formarsi mediante ipotesi, anche sbagliate. Ma lì, in quelle visite sinistre, non erano in gioco ipotesi o *sforzi per capire*, ma solo meschine e dogmatiche edizioni del mondo dell'arte *ne varietur*. È strano che, crescendo, non mi sia allontanato per sempre dalle arti figurative. [...]

[Così che la] Galleria nazionale d'arte moderna, ha avuto il merito, con il concorso determinante dei miei zii, di farmi *capire*

¹³ E. Garroni, *La macchia gialla*, cit., risvolto di copertina.

come *non* si guarda un quadro. Che è un'abilità indimenticabile, come andare in bicicletta¹⁴.

Abbandono ora queste incursioni biografiche – che pur nella loro rapidità credo siano indicative del modo in cui Garroni si situava nei confronti della realtà, e quindi anche della sua attività filosofica – per cercare di indicare sinteticamente il nucleo centrale della sua riflessione più matura, intorno a cui si raccolgono questioni complesse e interessi anche eterogenei.

4. Ho già ricordato Pantaleo Carabellese – che, al di là degli esiti del suo «ontologismo critico», Garroni considerava «uno dei pochi insegnanti che ho avuto all'Università che fosse anche un grande filosofo»¹⁵ – perché è probabilmente uno dei tre punti di riferimento italiani più significativi per il suo pensiero, insieme a Luigi Scaravelli – per l'interpretazione di Kant – e poi, su un altro piano, a Cesare Brandi. Era stato infatti proprio Carabellese, in un articolo del 1921, ad aver criticato sia Gentile, sia Croce (come poi farà anche con Spirito e Calogero) per non aver colto il «problema interno della filosofia», la domanda, cioè, con cui la filosofia diventa problema a se stessa, si interroga sul suo luogo, la sua possibilità, le sue pretese. In una postilla del 1942, Carabellese spiegava così l'incomprensione da parte di Croce e di Calogero del problema da lui sollevato:

Il vero è che il Croce e il Calogero (anzi il Calogero molto più del Croce) continuano a porre il problema della filosofia come problema del suo oggetto, cioè non pongono veramente il problema interno della filosofia, ma soltanto e sempre il suo problema oggettivo, e inconsapevolmente confondono questo con quello. Indicare come la filosofia il genere di realtà che essa dimostra o consente, come Calogero (filosofia della prassi) e Croce (storicismismo) d'accordo fanno, non è risolvere il problema interno della filosofia, ma non porlo neppure, ignorarlo. Con tale indicazione, infatti, non si sa e non si ricerca neppure, che cosa sia mai la filosofia entro quella realtà che essa dimostra¹⁶.

¹⁴ E. Garroni, "Il piccolo Ottocento italiano", in F. De Melis (ed.), *La scoperta del museo. Ventisei guide sulla via dell'arte*, Manifestolibri, Roma 1995, pp. III-II3, corsivi miei.

¹⁵ E. Garroni-D. Fasoli, *Il mestiere di capire*, cit., pp. 35-36.

¹⁶ P. Carabellese, *L'ontologismo critico. Primi saggi II, Che cos'è la filosofia*, Signorelli, Roma 1942, pp. 78-79.

Il problema della riflessione sul senso, per Garroni si lega strettamente a quello che chiama «il paradosso della filosofia» nel suo libro del 1986, intitolato appunto *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*. È forse il libro più impegnativo che Garroni abbia scritto, e certamente uno snodo centrale nello sviluppo del suo pensiero. Lì Garroni cita Carabellese e il suo articolo del 1921, e la replica di Croce dello stesso anno, sostenendo che entrambi facciano valere un'esigenza legittima: Carabellese, quella appunto del problema che la filosofia è a se stessa; Croce, quella di ribadire, quasi con fastidio, che la filosofia si conquista il suo luogo proprio solo dall'interno della conoscenza e del fare concreti e storici. Entrambi, in sostanza, intendevano rifiutare l'idea di un luogo separato della filosofia, ma non si rendevano conto della parzialità e complementarità delle loro posizioni, che se rettamente intese si compongono in quello che Garroni chiamerà appunto il «paradosso fondante della filosofia». Il dissidio tra Carabellese e Croce, infatti, prefigurava una antinomia non risolta, formulata da Garroni in questo modo:

Un problema interno della filosofia va posto, dato che non è per niente ovvio che questa abbia un suo luogo appartato e neutrale [e questa è la giusta esigenza fatta valere da Carabellese]; ma il porlo suppone che un luogo del genere esista e sia ovvio [e questa è la replica di Croce, che ritiene il problema di Carabellese insignificante]¹⁷.

Garroni fa notare che il rischio che correva Carabellese, che pure poneva un problema genuino di cui Croce si disfaceva troppo frettolosamente, era quello di considerare la filosofia, in quanto si pone il suo «problema interno», come una sorta di meta-linguaggio che si esercita su un linguaggio oggetto già compattamente costituito (una metafisica, o un sistema, quale era per lo stesso Carabellese il suo «ontologismo critico»), perdendo di vista proprio quel paradosso che pure aveva fatto emergere e trasformandolo così in un paralogismo. Il modo giusto di far valere insieme le esigenze di Carabellese e di Croce è invece comprendere la filosofia come «risalimento», o come quel «guardare-atravverso» che risale dalla concretezza dei fenomeni, dall'interno dell'esperienza concreta in cui stiamo, alle loro condizioni di possibilità, senza dar per scontato che una filosofia già si dia da qualche parte, e senza

¹⁷ E. Garroni, *Senso e paradosso*, cit., p. 131.

però neppure vederla disciolta nelle indagini oggettive. Quel «guardare-attraverso» deve essere inteso dunque come «un guardare-attraverso nel guardare, non un semplice guardare a meno di un taciuto guardare-attraverso»¹⁸. Richiamandosi a Merleau-Ponty, Garroni riassume così la sua posizione: «Una filosofia di questo tipo include la propria stranezza, perché non è mai del tutto nel mondo e tuttavia non è mai fuori del mondo»¹⁹. Questa stranezza, questo paradosso fondante, era presentato da Garroni come una posizione fedele alla tradizione critica, in quanto opposta a posizioni metafisiche, nella specifica accezione di “non critiche”, sia di stampo razionalistico, sia di stampo ingenuamente pragmatico o empirista.

Negli anni in cui in Italia Richard Rorty e il suo neopragmatismo sembravano raccogliere numerosi consensi (*La filosofia e lo specchio della natura* era stato presentato da Gianni Vattimo e Diego Marconi, che aprivano la loro introduzione sottolineando come questo libro si presentasse esplicitamente come «epocale»²⁰), Garroni vi scorgeva una delle due prospettive metafisiche, non critiche, che può assumere lo sguardo della filosofia: da un lato, infatti, è certamente da rifiutare, con Rorty (e tanti altri) la pretesa di una *God's eye view*, grazie a cui si presume di stabilire come stanno “veramente” le cose nell’esperienza umana, eccettuandosene: come di chi dicesse che tra noi e il mondo c’è un filtro fatto di schemi concettuali, culturali o intuitivi, presumendo contraddittoriamente di vedere la realtà di questa situazione al di fuori del filtro che varrebbe per tutti gli altri; ma anche di chi proponeva l’esperienza mentale dei “cervelli in una vasca”, magari – come Hilary Putnam – per confutarlo: per Garroni, porlo e comunicarlo è già confutarlo; immaginarlo o escogitarlo presuppone già un linguaggio sensato, pubblico e non escogitato.

Dall’altro lato, altrettanto metafisica si presentava la posizione opposta e complementare, apparentemente demistificante, di chi, come il neopragmatista Rorty, ci dipingesse come insetti intrappolati nell’ambra, cioè inesorabilmente immersi nella realtà e nelle sue determinatezze, culturali storiche geografiche, per cui dovremmo rinunciare ad affermazioni che avanzano pretese universali, e dovremmo conside-

¹⁸ E. Garroni-D. Fasoli, *Il mestiere di capire*, cit., pp. 37-38.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ R. Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, Princeton 1979 (Trad. it. di G. Millone e R. Salizzoni, *La filosofia e lo specchio della natura*, Bompiani, Milano 1986, p. V).

rare piuttosto la filosofia come un genere letterario tra gli altri. Garroni replica: Rorty avrà anche ragione, ma commette un unico errore, affermarlo. È questo quel «taciuto guardare-attraverso» – negato in teoria, e quindi fatto valere metafisicamente come un ritorno del rimosso – a cui alludeva Garroni nel passo citato poco sopra dell'intervista con Fasoli, cioè la pretesa di stare sempre alle determinatezze dell'esperienza, di sbarazzarsi di ogni riferimento alla sua totalità *indeterminabile*, ma facendola valere surrettiziamente nella stessa pretesa di *determinare tutta* l'esperienza come il darsi di volta in volta di esperienze solo contingenti e determinate²¹.

Per Garroni, infatti, non si tratta né di riguadagnare una posizione di sorvolo, né di muoversi sempre in aderenza assoluta alle esperienze concrete e determinate, proprio in quanto le chiamiamo esperienze concrete e determinate. Se davvero ci stessimo soltanto dentro a tali esperienze, non potremmo dirlo, ci staremmo dentro e basta, saremmo cose tra le cose²². Risalire l'esperienza concreta o guardare-attraverso i fenomeni dall'interno dell'esperienza concreta è, sì, essere come insetti nell'ambra, ma con la complicazione decisiva che anche il solo fatto di affermarlo attesta qualcosa che smentisce quell'immagine, in quanto trascende le esperienze determinate e attinge all'indeterminatezza dell'esperienza nella sua totalità indeterminabile.

5. È questo movimento che Garroni ravvisa in Wittgenstein e, in una certa misura in Heidegger (sulla scorta dei quali la filosofia si configura, sì, come un domandare mediante domande determinate, ma che includono e rivelano un'autotematizzazione del domandare in genere²³). Questo paradosso fondante è tutt'uno con la condizione di senso dell'esperienza e può essere ricondotto a una delle forme antinomiche tematizzate da Kant, in particolare all'antinomia della facoltà di giudizio estetica, che, nel modo più schematico, Kant formula in questo modo:

(I) Tesi: il giudizio di gusto non si fonda su concetti, ché altrimenti se ne potrebbe disputare (decidere mediante prove).

²¹ Questa argomentazione, qui appena accennata, viene sviluppata da E. Garroni nel primo capitolo di *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, cit., pp. 11-53, anche in relazione ad alcuni autori classici e a diversi autori contemporanei.

²² Su questo punto potrebbe aprirsi un confronto con il diversificato universo di alcuni nuovi realismi-materialismi oggi in voga (per esempio quello della *flat ontology*), che propongono una visione degli esseri umani proprio come "cose tra le cose".

²³ E. Garroni, *Senso e paradosso*, cit., p. 132.

(2) Antitesi: il giudizio di gusto si fonda su concetti, ch  altrimenti, malgrado le differenze dei giudizi, non se ne potrebbe neppure discutere (avanzare l'esigenza del consenso necessario di altri con tale giudizio)²⁴.

L'antinomia pu  irrigidirsi in una contraddizione, oppure essere composta (non eliminata, ma compresa e resa praticabile), come fa Kant, spiegando che nella prima tesi si tratta di concetti determinati, nella seconda di concetti indeterminati. Ora, la struttura di questa antinomia, e il modo in cui Kant la compone,   omologa a quella che Garroni fa valere, per esempio, in relazione al linguaggio (il motivo per cui Rorty non pu  affermare quel che l'uso stesso del linguaggio confuta). Un saggio dedicato a De Mauro, *L'indeterminatezza semantica, una questione liminare*, si apre con una frase che annuncia la riproposizione della struttura dell'antinomia kantiana della facolt  di giudicare, che Garroni proporr  poco dopo:

Che il linguaggio sia stato talvolta considerato atto creativo individuale e irripetibile oppure realizzazione o replica, secondo regole, di possibilit  gi  interamente previste non   semplicemente un'alternativa fondata su due ipotesi esclusive e, prese alla lettera, perfino bizzarre.   qualcosa di pi  [...] ²⁵,

in quanto entrambe le prospettive – inaccettabili nella loro esclusivit  – fanno valere «un'esigenza che [...] non pu  neppure essere lasciata cadere»²⁶. E infatti poco dopo Garroni riprende anche la forma stessa dell'antinomia kantiana, enunciando una tesi e un'antitesi che esigono di essere composte:

Tesi: l'uso del linguaggio presuppone la determinazione di unit  e regole, *prima di* ogni sua presunta possibilit  indeterminata, ch  altrimenti non potremmo usarlo e non ci intenderemmo nell'usarlo.

Antitesi: l'uso del linguaggio presuppone l'indeterminatezza del-

²⁴ I. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, in Id. *Werke in zehn B nden*, vol. VIII, ed. W. Weischedel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975 (Trad. it. di E. Garroni e H. Hohenegger, *Critica della facolt  di giudizio*, Einaudi, Torino 1999, §56, p. 173).

²⁵ E. Garroni, *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e di critica*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 241. Il saggio era gi  stato pubblicato nel volume a cura di F. Albano Leoni *et al.*, *Ai limiti del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari 1998.

²⁶ Ivi, p. 89.

la sua possibilità, *prima di* ogni unità e regole determinate, ché altrimenti non potremmo neppure determinare unità e regole per usarlo e intenderci [...]²⁷.

L'antinomia nasce dal fatto che «quando parliamo, usiamo il linguaggio *così e così*, in certe sue espressioni *determinate*, e *nello stesso tempo* lo usiamo nella sua *totalità possibile indeterminata*»²⁸ o, detto ancora altrimenti, «per un verso il linguaggio richiede come una sua propria condizione l'indeterminatezza e per altro verso, proprio perché la richiede, la nega in favore delle sue determinazioni»²⁹: non si darebbero espressioni linguistiche determinate, dotate di questo o quel significato, se non le comprendessimo come tali, cioè nella loro determinatezza, e dunque a condizione di un riferimento a una totalità indeterminata che le rende possibili e che esse “negano” in quanto, appunto, determinate.

È questo il nodo a cui Garroni arriva sempre, che indaghi il linguaggio o la percezione, l'organizzazione della conoscenza o le opere d'arte, l'esperienza quotidiana o la natura dell'*homo sapiens*. Ed è un nodo che si è chiarito proprio nello studio assiduo e prolungato di Kant, in particolare della terza *Critica*, la cui dialettica presenta quella specifica forma antinomica appena esposta.

C'è una pagina, in questo saggio, che credo chiarisca molto bene il nesso di queste riflessioni sul linguaggio con la rielaborazione del pensiero kantiano, e che per questo motivo mi permetto di citare diffusamente:

Ma l'analogia tra questa antinomia [kantiana] e l'antinomia del linguaggio esposta all'inizio non si ferma tuttavia a un'analogia imperfetta tra le rispettive correlazioni “concetto determinato/concetto indeterminato” e “determinazione/indeterminatezza” del linguaggio. C'è in Kant un problema ancora più pertinente rispetto al nostro argomento.

Vale a dire: c'è la questione del rapporto tra *la facoltà di giudizio*, da una parte, (per cui, soltanto, la conoscenza empirica effettiva è possibile oltre i giudizi sintetici a priori dell'intelletto: ciò che Scaravelli ha chiamato “tessitura analitica di tutti fenomeni”, e il principio della quale facoltà ha tuttavia statuto non-intellettuale, ma estetico), e *la ragione*, dall'altra (i cui concetti non hanno applicazione nell'esperienza e tuttavia sono altrettanto indispensabili

²⁷ Ivi, p. 92.

²⁸ Ivi, p. 91.

²⁹ Ivi, p. 105.

alla conoscenza empirica). Infatti la nostra conoscenza d'esperienza, che è, sì, intellettualmente e sensibilmente determinata (procede, per quanto le è dato, mediante costruzione di concetti, leggi e unificazioni di diversi leggi sotto leggi più potenti), non sarebbe possibile se non si inscrivesse innanzitutto nell'ambito di un'anticipazione della totalità indeterminata delle possibili conoscenze determinate – Kant scrive di “una conoscenza (di oggetti dati) in genere” –, se insomma, sull'occasione di rappresentazioni determinate, come nel caso esemplare dei cosiddetti giudizi di gusto, non avessimo coscienza forzosamente non intellettuale che una conoscenza d'esperienza è possibile. Esperienza possibile, però, non nel senso della possibilità della conoscenza in genere della prima Critica, (che ci dà appunto solo una tessitura analitica), ma nel senso che è possibile e ha in generale senso cercare di determinarla intellettualmente e sensibilmente nell'esperienza sotto il principio della facoltà di giudizio. Ma di questa totalità della conoscenza d'esperienza possibile né abbiamo una conoscenza a priori, né tantomeno possiamo fare una conoscenza di esperienza. Non si fa esperienza di un'esperienza in genere. Ne sappiamo qualcosa *in*, non *con* un'esperienza determinata, cioè non la conosciamo, ma la sentiamo, mediante quel *Gemeinsinn* (senso o sentimento comune, che abbiamo in comune, che ci assicura a priori della comunicabilità universale delle rappresentazioni e delle conoscenze), il quale esibisce sensibilmente e indirettamente ciò che non è propriamente esibibile e che la ragione può soltanto pensare. Qui la ragione, cioè *l'idea indeterminata di una totalità*, viene *in qualche modo* messa in scena sensibilmente mediante la facoltà di giudizio il cui principio riposa precisamente sul senso comune o il gusto, cioè mediante *il sentire* (estheticamente dunque) *l'interna indeterminatezza del determinato*³⁰.

«Sentire l'interna indeterminatezza del determinato» è uno dei modi per capire in che modo il paradosso fondante della filosofia fa della filosofia, come estetica non speciale, una riflessione sul senso dell'esperienza. Se vogliamo restare sul piano linguistico, possiamo dire infatti che dare significato ai concetti è determinarli, per esempio mediante uno schema empirico o trascendentale, sempre a condizione di mettere in gioco un simultaneo e inevitabile riferimento all'indeterminato, alla totalità indefinita del linguaggio o dell'esperienza, che solitamente resta implicita, e magari viene negata (come accadeva in Rorty), proprio in virtù di un surrettizio riferirvisi.

³⁰ Ivi, pp. 110-111.

6. Il gioco delle parti tra senso e significati, e tra senso e non senso, è affrontato da Garroni in molte altre occasioni, ma viene tematizzato direttamente in una conferenza del 1988, poi pubblicata in appendice al volume del 1992, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, con il titolo *Sul dover essere del senso*. Ora il problema non è tanto distinguere il senso dai significati, mettere in luce la condizione estetica di senso come anticipazione estetica dell'esperienza entro cui i significati possono significare, ma un problema ulteriore: riconosciuta questa condizione di senso che rende possibile e trasparente in ogni significato determinato, non rischiamo infatti di «parificar[e] tutti [i significati] nel loro essere varianti di sensatezza, 'seri' nell'essere sensati come che sia, ma *non* altrettanto 'seri' nel loro *proprio* far senso?». Come se la filosofia critica, spinta fino a questo punto, rischi che il senso possa «riassorbire in sé la sensatezza che esso condiziona [...] *Il senso, così, concederebbe sensatezza a tutti i sensi e i significati storici e proprio per questo la sottrarrebbe a ciascuno di essi, convertendosi esso stesso in non senso*»³¹.

Un esempio concreto di questo problema, Garroni lo aveva scorto nel dilemma a cui deve far fronte l'antropologia in relazione all'etnocentrismo³²: l'irrinunciabile rispetto che l'antropologia moderna ha costruito per ogni società altrà rischia infatti, d'altra parte, di parificare ogni cultura come una variante di sensatezza, togliendole "serietà". Il colonialismo e l'imperialismo, ovviamente inaccettabili, avevano però almeno il pregio di prendere le culture nella loro serietà³³.

Ma era proprio questo ciò su cui si interrogava Garroni: non tanto la questione delle culture altre, ma della nostra stessa cultura. E concludeva così:

Le considerazioni appena svolte non hanno [...] una vera e propria conclusione. Si può dire solo questo: che si è forse messo in luce qui *un nuovo ossimoro*, o una *forma ulteriore del paradosso*

³¹ E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, cit., p. 268.

³² Cfr. E. Garroni, *Senso e paradosso*, cit., p. 268 ss.

³³ Si potrebbe sostenere che negli anni Novanta questo imperialismo della sensatezza sia stato proclamato (e poi smentito) da Francis Fukuyama nel suo libro *The End of History and the Last Man* (1992), mentre l'opposto – cioè il prendere la diversità delle culture nella loro serietà, e tuttavia prenderle così "seriamente" da negargli una dimensione comune di senso – veniva proposto di lì a poco da Samuel Huntington nel suo *The Clash of Civilizations and the Remaking of the World Order* (1996). Le due posizioni, insomma, potrebbero rappresentare tesi e antitesi di una antinomia non composta. Cfr. S. Velotti, *Dare l'esempio. Cosa è cambiato nell'estetica degli ultimi trent'anni*, «Studi di estetica» 1-2 (2014), pp. 339-367.

in cui consiste la filosofia, vale a dire: *che il senso pare che debba essere considerato nello stesso tempo come non-senso, in quanto il suo dare sensatezza è nello stesso tempo un sottrarla [...] Forse il senso si profila ora come il dover essere-sensato. E qui, forse, ritroviamo – come già in Kant – la più profonda congiunzione tra le radici estetiche del senso e le radici etiche del dover-essere*³⁴.

Il problema del “prevalere” della sensatezza sui significati e quindi del rovesciarsi del senso in non-senso è strettamente legato al problema spinoso della perdita di esemplarità dell’arte, della questione, cioè, se l’arte, a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, non abbia progressivamente ceduto a un’aderenza sempre più spinta alla realtà fino a confondersi semplicemente con la sua ottusità, il suo darsi di fatto, come mero “accompagnamento” del senso, avendo per lo più rinunciato al rischio di dare corpo e forma a quella «regola che non si può addurre» di cui parlava Kant nel §18 della terza *Critica*; una «regola» indeterminata che, non potendosi “addurre” – formulare o esplicitare – può essere, appunto, solo “esemplificata” in un esempio singolare, inassimilabile a un esempio inteso come membro di una classe.

7. Nell’ultimo, breve e denso libro di Garroni – *Immagine Linguaggio Figura*³⁵ – troviamo spunti inediti, ma anche una nuova sintesi di decenni di studi e ricerche. È un libro bello e importante, che attende ancora di essere esplorato a fondo, in tutta la sua fecondità, anche in relazione a ricerche in atto nel panorama nazionale e internazionale, ma che qui non posso affrontare in modo minimamente adeguato.

Ricorderò solo che il perno intorno a cui ruota è la nozione di «immagine interna» che ha preso forma attraverso «l’assiduo ripensamento del cosiddetto “schematismo” kantiano»³⁶, e che non è confondibile in alcun modo con l’idea di poter spiegare qualcosa – della percezione o del riferimento al mondo – rimandando a immagini che avremmo nella testa. Distinte dalle «figure» (che nell’uso comune chiamiamo “immagini”, ma che non possono essere altro che elaborazioni, esteriorizzazioni e riduzioni delle «immagini interne»), le «immagini interne» sono innanzitutto *ispezioni attive e mobili, per scorci sempre diversi, degli oggetti percepiti, o di queste percezioni riprodotte, rielaborate e ricordate nell’immaginazione*. È da escludere quindi ogni obiezione legata alla presupp-

³⁴ E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, cit., p. 270.

³⁵ E. Garroni, *Immagine linguaggio figura. Osservazioni e ipotesi*, Laterza, Roma-Bari 2005.

³⁶ E. Garroni, *Immagine linguaggio figura*, cit., p. ix.

sizione indebita e circolare di un *homunculus* che sarebbe a sua volta spettatore di “figure nella testa”. Figure nella testa non ce ne sono.

In questo libro tornano anche temi antichi – come quello, centrale, della metaoperatività, un concetto già introdotto oltre trent'anni prima, in *Ricognizione della semiotica*³⁷. Era l'anticipazione di uno dei temi più dibattuti, oggi, in ambito cognitivo, sotto il titolo di “metarappresentazioni”³⁸, ma che in Garroni si estendeva già all'intero ambito dell'operare umano (un operare che è senso-motorio, pragmatico e corporeo, percettivo e cognitivo). In analogia e in correlazione con la funzione metalinguistica – che è sempre implicata nelle funzioni di primo livello del linguaggio, così come quella costituisce pur sempre una funzione operante solo mediante un linguaggio di primo livello – Garroni introduce la nozione di metaoperatività come interna e presupposta in tutte le operazioni umane e praticabile solo mediante esse. È ciò che distingue, in sostanza, un'operazione del tipo “stimolo-risposta” da un'operazione che include già dentro di sé una generalizzazione. Piantare un chiodo con un martello è sì un'operazione determinata, concreta, e dotata di uno scopo preciso, ma – come operazione umana – contiene già dentro di sé una famiglia o una classe di operazioni possibili (qualcosa, dunque, che potrebbe essere chiamato uno «schema operativo»³⁹). In *Immagine linguaggio figura* la nostra capacità metaoperativa viene reinterpreta e specificata⁴⁰ proprio in relazione al lavoro di quella che Garroni chiama complessivamente «facoltà dell'immagine», che è responsabile sia delle sensazioni (come precedenti di un'immagine), sia delle percezioni (le immagini interne prodotte in presenza degli oggetti del mondo), sia dell'immaginazione nella sua specificità (delle immagini in quanto riprodotte o ricordate-rielaborate). Sensazione, percezione e immaginazione sono tutte «immagini interne», costitutivamente dinamiche, non fissabili in un'icona o figura materiale, e abitate da qualcosa di non sensibile,

³⁷ E. Garroni, *Ricognizione della semiotica*, Officina, Roma 1977, p. 70 ss.

³⁸ Cfr. per esempio D. Sperber (ed.), *Metarepresentations. A Multidisciplinary Perspective*, Oxford University Press, Oxford 2000.

³⁹ Una formulazione molto simile dei rapporti tra linguaggio e metalinguaggio, tra operazione e metaoperazione – all'interno di una prospettiva “enattiva” sulla percezione, a cui credo sia riconducibile per molti versi anche quella proposta da Garroni – è possibile riscontrarla nei lavori di A. Noë. Per un confronto, su questi temi, tra Garroni e Noë, cfr. S. Velotti, *Tecnica*, in G. Ferrario (ed.), *Estetica dell'arte contemporanea*, Meltemi, Milano 2019, pp. 149-170.

⁴⁰ E. Garroni, *Immagine linguaggio figura*, cit., p. 18 ss.

dunque distinte dall'immagine-segno materialmente intesa, la «figura», appunto, e che è invece sostanzialmente statica. Proprio l'attività artistica, che mette pur sempre capo a «figure» (per quanto possano essere mobili, processuali, evanescenti, eventuali) è considerata da Garroni come il venire in primo piano di questa dimensione metaoperativa – una rielaborazione della kantiana «conformità a scopi senza scopo» – interna a ogni operazione determinata.

Ma nel corso di questo «ripensamento del cosiddetto “schematismo” kantiano» vengono in primo piano questioni spesso prima trascurate, come quella della corporeità, e viene messa a punto una nozione che mi pare non fosse stata tematizzata in altri lavori, se non di sfuggita e appoggiandosi a elaborazioni di diversa provenienza⁴¹, come quella di «aggregato». Un aggregato, direi, costituisce una sorta di antecedente di uno schema, essendo qualcosa di pre-linguistico e pre-concettuale, che deve dunque precedere – in linea di diritto e ipoteticamente anche di fatto – anche il costituirsi di famiglie, in senso wittgensteiniano, oltre che di classi vere e proprie. Un aggregato è ciò che offre una prima possibilità di riconoscimento degli oggetti, non come membri di una famiglia o di una classe (che presuppongono appunto una caratterizzazione di tratti linguistici o una pertinentizzazione di note concettuali), ed è invece costituito «solo percettivamente» da «un insieme di casi effettivamente sperimentati o di oggetti effettivamente usati, quindi di numero finito, anche se via via crescente»⁴². Un aggregato può essere costituito

da oggetti assai diversi, legati da una minima somiglianza e talvolta da nessuna somiglianza, ma solo da un cortocircuito tra disparati che stabiliscono tra loro un'unità non chiaribile intellettualmente di tipo affettivo, emozionale, fantasticante, volto al padroneggiamento di eventi e cose amate, preoccupanti, esaltanti⁴³.

Né la funzione dell'aggregato si esaurisce all'interno della prima infanzia, o nelle ipotesi relative a una “infanzia dell'umanità” o in forme di “pensiero magico”, se, come nota Garroni,

[A]ncora oggi, nello stesso pensiero occidentale, non possono es-

⁴¹ Alludo alle considerazioni dedicate agli oggetti transizionali di D. W. Winnicott in *Senso e paradosso*, cit., p. 274.

⁴² E. Garroni, *Immagine linguaggio figura*, cit., p. II.

⁴³ *Ibidem*.

sere evitati paradossi liminari, che denunciano in un certo senso la persistenza dell'ufficio, pur intellettualmente controllato, dell'aggregato, cioè dell'unione di due termini diversi e addirittura opposti, in una proposizione unitaria e non più risalibile. Basterebbe pensare alla kantiana comprensione dell'opposizione tra incondizionato e condizionato, di soprasensibile e sensibile, e insieme del loro richiamarsi l'un l'altro necessariamente, all'hegeliana unità di essere e non-essere, alla questione russelliana di "classe e classe di tutte le classi", e così via⁴⁴.

8. Voglio però, in conclusione, mostrare un altro autoritratto di Garroni, molto diverso da quello, verbale, ricordato all'inizio e consegnato, con «acume» e «humour» alla bandella della *Macchia gialla*, perché credo che nelle pagine di *Immagine linguaggio figura* si trovi, su un altro registro, una sua importante eco.

È un polittico dipinto da Garroni tra il 1983 e il 1984, sulla soglia dei sessant'anni – dopo aver subito una seria operazione chirurgica –, composto da 13 comparti, che formano un quadrato di 115 cm per lato.



Collezione privata

⁴⁴ Ivi, pp. 12-13.

Alcuni comparti rappresentano frammenti del proprio corpo, visuti come oggetti estranei e familiari a un tempo. Figurano anche strumenti di studio e di affezione – dalla *Critica del giudizio* a *Tempo e racconto* di Ricoeur –, “cose” amate, come il *Dissonanzen-Quartett* di Mozart (che dà anche il titolo a un suo romanzo-saggio⁴⁵). Ma questo è solo un primo riconoscimento di figure presenti nel dipinto, non certo l’inizio di un’interpretazione⁴⁶.

Quando dicevo che la passione dominante di Garroni era quella di capire, di comprendere, pensavo anche a questo dipinto, che credo trovi una sua ricomprensione filosofica proprio in un passo del suo ultimo libro, nelle riflessioni sul corpo e su “cosa si prova ad essere un *homo sapiens*”. Un’operazione chirurgica diventa nelle *mani* di Garroni un’occasione per elaborare, anche operativamente e metaoperativamente, e non solo linguisticamente e intellettualmente, l’esperienza fatta o subita, anzi proprio per non subire soltanto l’esperienza comunque subita, ma per esercitare, appunto, quel “dover essere del senso” già articolato verbalmente. Quel che mi interessa è mettere in contatto questa operazione pittorica, con un passo che, mi pare, le corrisponde almeno in parte, e che rimanda a quella complementarità tra determinatezza e indeterminatezza che è al cuore del suo pensiero. Non è possibile, scrive Garroni in alcune notevoli pagine del suo libro⁴⁷, mirare a cogliere l’indeterminato in quanto tale; è possibile farlo solo attraverso il determinato. E poi si pone una possibile obiezione:

È vero: momenti di apparente non-riconoscimento e totale indeterminatezza percettiva intervengono in modo tipico quando ci risvegliamo e a volte pare che non riconosciamo neppure il nostro piede che spunta fuori dal lenzuolo aggrovigliato. Forse “vedremmo”, per così dire, solo l’indeterminato e ci sfuggirebbe affatto il determinato connesso con il riconoscimento di oggetti? Si può rispondere tranquillamente di no. Salvi i casi di patologie gravi, quando il mondo può forse divenire solo un magma indecifrabile e viene meno perfino il senso della nostra identità (ma parimenti dovremmo escludere il caso estremo del coma, se non addirittura dell’essere già morti), il riconoscimento non

⁴⁵ E. Garroni, *Dissonanzen-Quartett. Una storia*, Pratiche, Parma 1990.

⁴⁶ Una densa e attenta interpretazione di quest’opera è stata avanzata da A. Olivetti, dice [...]. *Primi appunti su un Autoritratto di Emilio Garroni*, pubblicato nel catalogo della mostra *Emilio Garroni – Un Autoritratto*, 4-15 dicembre 2006, Sala Santa Rita dell’Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Roma.

⁴⁷ E. Garroni, *Immagine linguaggio figura*, cit., p. 33.

viene meno neanche nel caso di un risveglio depresso e confuso. Si tratta piuttosto di una sensazione di estraneità degli oggetti e delle nostre stesse parti del corpo percepite come oggetti indipendenti e in qualche modo estranei. E l'idea di estraneità modifica il riconoscimento, non lo annulla. Anzi, l'idea di estraneità del nostro piede presuppone un riconoscimento proprio in quanto lo riteniamo estraneo – è il nostro piede e per questo ci è estraneo. Solo che il riconoscimento viene depotenziato e in certo senso avversato. Infatti il nostro piede non dovrebbe esserci estraneo, ma il fatto è che ci pare assurdo che quel piede sia cosiffatto e ci appartenga. E insomma la sensazione della stranezza delle cose del mondo, esterne e nostre. Il che implica un riconoscimento sgradito, languoroso e stupefatto⁴⁸.

Nelle ultime pagine, poi, il tono sempre controllato di Garroni, tendente piuttosto all'ironia e allo humour che allo scoramento, si lascia andare anche a parole amare sul nostro presente (sono gli anni del ventennio berlusconiano, che abbiamo sperimentato quanto fossero destinati a cambiare i parametri della vita pubblica, «la “mente” dei cittadini»):

Ormai si è istituzionalizzato il banale ed espulso ciò che più conta, non tanto l'arte, di cui ci importa fino a un certo punto e solo a certe condizioni, ma soprattutto il comportamento civile, le irrinunciabili esigenze etiche, l'interesse alla comprensione delle cose, insomma: la “mente” dei cittadini, di cui invece ci importa molto in primissima istanza. E con una specie di apologo politico di trista attualità ho messo termine a questo breve saggio⁴⁹.

Sapienza Università di Roma
stefano.velotti@uniroma1.it

⁴⁸ Ivi, pp. 33-34.

⁴⁹ Ivi, p. 118.