

¿ Quale novecento? Le riflessioni fenomenologiche di Giovanni Piana sull'arte del XX secolo.

Paolo Spinicci¹

Universidad de Milán

Resumen

El alcance y la intensidad de las reflexiones filosóficas de Giovanni Piana sobre las artes, y especialmente sobre las vicisitudes del arte del siglo XX en el conjunto de su producción teórica no se limitan al proyecto de delinear una filosofía de la música que efectivamente se ha convertido, desde la década de 1990, en el centro de sus intereses teóricos. El arte del siglo XX y sus vanguardias representaron para Piana un argumento lleno de sugestión e interés. El objetivo del artículo es indicar la razón por la cual en el curso de sus estudios Piana siente una creciente necesidad de discutir sobre el arte contemporáneo. Reflexionar sobre el arte del siglo XX, no solo significa arrojar luz sobre los valores expresivos propios de las formas elementales de la experiencia, sino que para Piana también ha significado volver a cuestionar el nexo que junta la estructura material del sonido y, en general, de los materiales de la experiencia con las formas en las que están codificados lingüísticamente.

Palabras clave: Piana, arte, fenomenología, percepción.

Abstract

The scope and intensity of Giovanni Piana's philosophical reflections on the arts, and especially on the vicissitudes of twentieth-century art in the whole of his theoretical production are not limited to the project of delineating a philosophy of music that has effectively become, since the 1990s, the center of his theoretical interests. The art of the 20th century and its avant-gardes represented for Piana an argument full of suggestion and interest. The aim of the paper is to indicate the reason why in the course of his studies, Piana feels a growing need to discuss contemporary art. Reflecting on twentieth-century art not only means shedding light on the expressive values of the elemental forms of experience, but for Piana it also meant questioning the nexus that joins the material structure of sound and, in general, of the materials of the experience with the forms in which they are coded linguistically.

Key words: Piana, art, Phenomenology, perception.

¹ Paolo Spinicci (1958) se tituló con Giovanni Piana y enseña Filosofía teórica en la Universidad de Milán. Ha publicado ensayos sobre Husserl y Wittgenstein, la historia de la fenomenología y la filosofía de la percepción. En los últimos años sus intereses se han dirigido, de manera particular, al concepto de representación y sus vínculos con el concepto de imaginación.

eikasía
REVISTA DE FILOSOFÍA

¿ Quale novecento? Le riflessioni fenomenologiche di Giovanni Piana sull'arte del XX secolo.

Paolo Spinicci²

Universidad de Milán

1. Un fatto su cui riflettere

Nella produzione teorica di Giovanni Piana le riflessioni filosofiche sulle arti, ed in particolar modo sulla vicenda artistica del Novecento, hanno un peso via via crescente, che non può essere per intero ricondotto al progetto di delineare una filosofia della musica che pure diviene, a partire dagli anni Novanta, il centro effettivo dei suoi interessi teorici.

Si tratta di una affermazione su cui, io credo, è opportuno riflettere un poco per cercare di comprenderne almeno in parte le ragioni. Intendiamoci: Piana ha sempre avuto un interesse molto vivo per l'arte e in modo particolare la musica è sempre stata parte dei suoi interessi culturali e chiunque abbia letto i suoi testi, ascoltato le sue lezioni o lo abbia anche soltanto avuto come amico sa bene quanto questo interesse fosse vivo e quanta parte del suo tempo Piana dedicasse ad ascoltare musica e a perdersi nella ricerca e nell'*archiviazione* delle immagini più disparate – i disegni di Alfred Kubin, gli ornamenti dei vasi greci, i dipinti di Guido Reni e di Redon, per rammentare solo le cose di cui ho parlato con lui l'ultima volta che l'ho visto. Di questo bisogno di ascoltare, di vedere e di raccogliere le opere dei musicisti e dei pittori era difficile non accorgersi. Piana era un raccoglitore compulsivo di musica e di pittura (e, va da sé, anche di opere filosofiche) e chiunque andasse a trovare Piana sapeva che era opportuno portare con sé una chiavetta vuota per scaricare centinaia e centinaia di file che aveva raccolto per te e che prima o poi ritrovavi nella forma di un esempio o di un

² Paolo Spinicci (1958) se tituló con Giovanni Piana y enseña Filosofía teórica en la Universidad de Milán. Ha publicado ensayos sobre Husserl y Wittgenstein, la historia de la fenomenología y la filosofía de la percepción. En los últimos años sus intereses se han dirigido, de manera particular, al concepto de representación y sus vínculos con el concepto de imaginación.

argomento di discussione nei suoi scritti. Un interesse enciclopedico e qualche volta apparentemente disordinato, ma che alla fine confluiva sempre in una riflessione di carattere filosofico, in un pensiero che si nutriva di una ricca dieta di esempi.

Piana aveva appunto un interesse vivissimo per le arti e tuttavia sarebbe sbagliato pensare che quando a partire dagli anni Ottanta la sua riflessione filosofica affronta questi temi che prima erano rimasti al margine della sua riflessione filosofica ciò accada perché il suo pensiero si sposta sul terreno propriamente estetico, abbandonando gli interessi propriamente teoretici che avevano caratterizzato la sua prima produzione teorica – la traduzione delle *Ricerche logiche* sul finire degli anni Sessanta, il saggio sul *Tractatus* di Wittgenstein nel 1973, la riflessione sull'apriori materiale e sulla logica dell'intero e della parte. Le cose non stanno così, e il lettore che cercasse nelle sue pagine una risposta ai temi che più sono discussi all'interno del dibattito estetico contemporaneo non potrebbe che rimanere deluso e, in parte, stupito dall'assenza di quei riferimenti bibliografici che di solito fanno mostra di sé in ogni testo sulle teorie estetiche del Novecento. Quanto poi ad una discussione effettiva dei temi filosofici che di solito si legano all'arte del XX secolo, il quadro è ancora più netto: se si escludono alcuni brevi (e tutt'altro che simpatetici) interventi su Adorno e la musica, non vi è forse pagina che a questo proposito potrebbe essere rammentata. Insomma, se la domanda è: per quale ragione Piana sente un bisogno crescente di discutere dell'arte contemporanea? la risposta non può essere facilmente trovata, indagando i temi consueti per i quali nell'estetica contemporanea l'arte novecentesca è stata spesso discussa.

2. Alla ricerca di una spiegazione

Alla radice del silenzio di Piana su molti dei temi che appartengono al dibattito filosofico sulle arti vi è un tratto che appartiene alla sua prospettiva teorica e allo stile di lavoro che gli era proprio. Piana aveva in fondo un'immagine solitaria della filosofia e le sue molte letture nascevano, nella norma, da un tentativo di approfondimento dei suoi problemi, più che dal desiderio di inserirsi in un dibattito e in una discussione già avviata. Così, non è un caso se anche le sue opere più rilevanti – il saggio sul *Tractatus*, gli *Elementi di una dottrina dell'esperienza* e la *Filosofia della musica* – hanno trovato lettori

ammirati, ma in fondo spaesati di fronte a testi di cui era impossibile non cogliere la bellezza, ma era allo stesso tempo difficile comprendere il posto che occupavano nel dibattito filosofico, per la buona ragione che quel dibattito filosofico era presente solo in parte³.

Un tratto che appartiene alla fisionomia intellettuale di Piana, dunque – e tuttavia, in questo caso, vi è di più, e se si vuole comprendere davvero qual è la ragione per cui la sua riflessione filosofica si intreccia con la riflessione sull'arte novecentesca senza per questo disporsi sul terreno di un'indagine estetica è opportuno mettere da canto una serie di possibili fraintendimenti, indicando dapprima quali sono i temi di cui Piana davvero *non* parla.

Il primo fraintendimento è forse quello in cui più è difficile cadere, e ci riconduce alla tesi secondo la quale per Piana l'arte contemporanea sarebbe rilevante perché ci costringe a pensare in una forma definita al suo ruolo e alla sua funzione. Piana parla di musica e di pittura, ma questo davvero non significa che la sua riflessione sia volta a far luce sull'arte come una forma della *prassi umana* che ha fini ben determinati. Certo, Piana non poteva ignorare il dibattito sulle molteplici funzioni delle arti e sarebbe sciocco pensare che un filosofo della musica potesse ignorare l'intreccio delle relazioni che la musica in particolare stringe con le forme sociali del vivere. Che poi nel Novecento questi temi acquistino un'importanza centrale e che Piana lo sapesse è appena il caso di sottolinearlo, ma questo non toglie che questo ordine di considerazioni resti comunque sullo sfondo dei suoi pensieri. In fondo, persino il più ovvio degli scopi che l'arte si prefigge – il piacere estetico – non riveste per Piana un interesse particolare. Che si provi piacere ascoltando un brano musicale o guardando un quadro è un fatto ovvio, ma per Piana non molto interessante, almeno da un punto di vista filosofico⁴.

Il secondo fraintendimento che deve essere evitato è più sottile e ci riconduce ad un tema tipicamente filosofico – il tema della definizione dell'arte. In fondo, si

³ In generale, le opere di Piana sembrano essere il frutto di una meditazione autonoma, approfondita, ma accademicamente discutibile – ed è forse per questo che le sue pagine sono state meno studiate di quanto meritassero.

⁴ Si può forse dire di più e osservare che per Piana le considerazioni sul piacere estetico appartengono in linea di principio ad una considerazione psicologico-fisiologica da cui, a suo parere, la filosofia deve tenersi lontana.

potrebbe argomentare così: Piana si interessa dell'arte contemporanea perché se c'è un tratto che sembra caratterizzare lo sviluppo delle arti nel Novecento è proprio il loro costringerci a riflettere sulla natura dell'arte e su ciò che la differenzia da altre attività esteticamente irrilevanti. Che assuma la forma dei *ready made* di Duchamp o della *Brillo box* di Andy Warhol, l'arte novecentesca ha costretto i filosofi a riflettere in modo radicale sulla natura dell'arte e a chiedersi che cosa infine la differenzi i suoi prodotti dalle mere cose – dagli oggetti della vita di tutti i giorni. In fondo, che cosa trasforma una scatola di detersivo in un'opera d'arte e che cosa ci consente di dire che una ruota di bicicletta è un oggetto artistico? Non certo il fatto che sono *belle* – un termine che deve suonare decisamente sospetto e che è opportuno archiviare se si vuole comprendere l'arte del secolo scorso. Ma allora quale via si deve seguire per delineare una definizione dell'arte che ci consenta di dire qual è il posto che essa occupa nel nostro mondo? Possiamo accontentarci di sostenere che ciò che trasforma un oggetto qualsiasi in un'opera d'arte non è una sua proprietà intrinseca, ma il suo appartenere a ciò che viene *convenzionalmente* considerato parte dell'universo artistico?

Il filosofo che più si è speso per rendere articolata e ricca una concezione istituzionale dell'arte è stato probabilmente Arthur Danto e non vi è dubbio che, al di là della loro effettiva fondatezza, le pagine di Danto colgano un aspetto rilevante dell'arte novecentesca che è stato molto discusso – in parte a ragione. Eppure il problema di una definizione dell'arte non sembra essere poi così rilevante per Piana e se non mi sbaglio non vi è nelle sue pagine nemmeno un rapido cenno all'opera di Danto – un autore di cui non gli ho mai sentito parlare, così come in fondo l'ho sentito discorrere assai di rado degli artisti che più chiaramente giustificano le sue tesi. In parte si tratta di una questione di gusti: Duchamp non era tra gli artisti che più lo interessavano e uno stesso discorso vale per Warhol e per la pop art, ma è difficile credere che si possano spiegare così le ragioni di questo silenzio.

Vi è infine un terzo fraintendimento che deve essere messo da canto, ed è che la storia dell'arte novecentesca sia per Piana rilevante perché mostra la radicale convenzionalità delle forme e dei modi in cui la tradizione musicale e pittorica si è venuta codificando nella cultura occidentale. È una tesi che attraversa sotto traccia il dibattito filosofico degli anni Settanta e che si manifesta con estremo nitore nell'opera di Nelson Goodman *I linguaggi dell'arte*. Goodman ha certo ragioni indipendenti per

sferrare il suo attacco nei confronti della tesi secondo la quale la somiglianza potrebbe fungere come fondamento della nozione di rappresentazione, ma il suo voler sostenere il carattere meramente linguistico dell'arte ha come presupposto la convinzione che la storia della musica e della pittura del secolo scorso ci insegnino proprio questo – che le arti sono linguaggi e sono, come tali, meramente convenzionali.

Su questo punto è opportuno insistere. Goodman non è un filosofo nominalista che scopre “dall’alto” che si può trovare nelle arti un argomento di cui parlare alla luce della propria filosofia: è, anche, un amante della pittura che ha per anni lavorato nel mercato dell’arte. Se si scrive di musica e di pittura lo fa perché ritiene che il Novecento mostri al di là di ogni dubbio il carattere convenzionale dell’arte, la sua cifra meramente linguistica. Per Goodman, la teoria dell’armonia non ha alcun fondamento, se non nelle convenzioni che caratterizzano la nostra cultura e lo stesso deve valere per le forme e i modi della rappresentazione pittorica: la prospettiva non è soltanto noiosa, come scrivevano Malevic o Klee e non è nemmeno soltanto morta forma come pensa Delaunay, ma deve essere esplicitamente rifiutata nelle sue pretese di scientificità perché – così si legge nelle pagine di *I linguaggi dell’arte* – è una convenzione arbitraria che non ha alcun fondamento nella natura della percezione. Insomma, l’insegnamento che Goodman ritiene di poter trarre dalla vicenda novecentesca della musica e della pittura è in fondo riconducibile ad un’unica tesi: l’arte non è vincolata ad una qualche presunta realtà obiettiva e quelli che ci sembrano vincoli iscritti nella natura dei suoni e delle forme o dei colori sono soltanto il frutto di scelte arbitrarie, il cui fascino e la cui ragion d’essere sono racchiuse nella radicale libertà di cui sono espressione. Certo, ogni scelta si solidifica passo dopo passo in un’abitudine che non lascia più intravedere la possibilità dell’altrimenti, e ciò che è nuovo e vivo assume presto i tratti di una realtà imm modificabile, ma la storia dell’arte novecentesca ci insegna che le abitudini possono essere infrante e che si può sempre di nuovo comprendere che la “realtà” è una costruzione linguistica. La scelta pittorica dell’astrattismo e la musica contemporanea devono apparire così come parte di un movimento teorico più ampio che ci invita a riconoscere la verità di una filosofia che ha nel concetto di costruzione e di convenzione i suoi concetti cardine.

Che le cose non stiano così per Piana e appena il caso di osservarlo e basta leggere le prime pagine della *Filosofia della musica* per imbattersi in una critica serrata della

prospettiva filosofica sull'arte di cui Goodman è espressione. Si tratta di una critica che oggi appare per molti versi scontata: al lettore di oggi le pagine di Goodman sulla prospettiva appaiono semplicemente sbagliate (lo erano, a dire il vero, anche sul finire degli anni Sessanta...) ed è difficile non rimanere perplessi quando si legge che la struttura degli intervalli in musica avrebbe la sua origine nella forma stessa della notazione musicale – come se la musica avesse aspettato di avere una notazione per assumere la forma che ha e che difficilmente potrebbe non avere.

Il punto tuttavia non è qui: per Piana la prospettiva filosofica di Goodman non deve essere rifiutata sul fondamento degli errori che pure contiene e nemmeno criticando il quadro filosofico generale, come pure accade nelle pagine di *Filosofia della musica* (Piana 1991: 48-56). A queste annotazioni critiche deve affiancarsi un'altra ragione che questa volta ci costringe a pensare alla lezione che si può trarre dalla riflessione sull'arte in generale e, in modo particolare, sull'arte novecentesca. Alla radice delle tesi di Goodman vi è, io credo, una concezione semplicistica della vicenda artistica del Novecento che sorge dalla strana convinzione che si comprenda la natura dell'arte solo nel momento in cui ci si libera dalla (diffusa) credenza che l'arte abbia una vocazione espressiva e che vi siano pensieri ed istanze espressive che la attraversano da parte a parte.⁵ Certo, la storia della pittura e della musica del Novecento è senz'altro caratterizzata da un forte bisogno di liberarsi del passato e dei suoi vincoli e non vi è dubbio che parte del fascino della vicenda artistica del secolo scorso consista proprio in questo: nella libertà che sembra possibile guadagnare nel gesto iconoclastico che infrange le regole di una tradizione consolidata. E tuttavia, basta prendere tra le mani le pagine di pittori come Klee o Kandinsky o di musicisti come Schönberg, per rendersi conto che al gesto distruttivo si affianca fin da principio

⁵ Scrive Piana: "Vogliamo spiegarci ricorrendo ancora una volta ad alcune esemplari formulazioni di Goodman. questa volta concernenti la tematica dell'espressione. Il contesto polemico riguarda ora "la diffusa convinzione che suscitare emozioni sia una funzione primaria dell'arte" – una frasetta nella quale egli ritiene (sua bontà) di poter riassumere la filosofia romantica» dell'arte; e ovviamente la polemica è rivolta anche in direzione di una concezione che assegna all'arte il compito non solo di suscitare emozioni, ma anche soltanto di esprimerle. Si comprenderà allora che questo compito critico possa cominciare con alcune riflessioni dedicate all'espressione del volto, alla mimica e alla gestualità espressiva in genere. I tratti del volto, nella loro mobilità «esprimono» sentimenti. così si dice di solito. E va da sé, tenendo conto dell'obbiettivo perseguito, che si tratterà allora anzitutto di indebolire al massimo il nesso per il quale un dato esteriore viene inteso come una manifestazione immediata di un determinato stato interiore (Piana 1991: 52).

la volontà di una *costruzione* nuova che pretende di *giustificarsi* nella natura dei materiali con cui opera e che non intende affatto presentarsi soltanto come l'istituzione di una convenzione, tra le altre possibili.

Certo, l'arte novecentesca ha una piega iconoclastica e distruttiva, ma le forme codificate della tradizione non debbono essere rifiutate soltanto perché sono *vecchie*, ma anche – e soprattutto – perché sono *inadatte*, e che così stiano le cose lo si comprende se si tributa la giusta attenzione alla dimensione *sperimentale* e, insieme, *riflessiva* dell'arte novecentesca, al suo continuo sforzo di giocare in un diverso modo con gli elementi e con i materiali di cui consta, che debbono essere saggiati e studiati nelle *loro potenzialità espressive*. Bisogna parlare di forme, di colori e di suoni, e bisogna parlarne da capo, perché è a partire di qui, da una rinnovata comprensione degli elementi con cui opera, che l'arte novecentesca intende giustificare il proprio cammino, sia sul terreno musicale, sia sul terreno pittorico. Così, per quanto siano tutt'altro che nitidi dal punto di vista teorico, gli scritti delle avanguardie artistiche del primo Novecento vanno presi sul serio perché rappresentano il desiderio di *ritrovare* al di là delle regole compositive ereditate dalla tradizione le potenzialità espressive insite nella natura dei suoni e dei colori⁶.

3. Una diversa via

Mettere da canto questi tre fraintendimenti significa, io credo, comprendere qual è la prospettiva teorica che Piana ritiene di dover assumere rispetto alla vicenda dell'arte novecentesca e, insieme, vuol dire cogliere qual è la ragione *filosofica* per la quale Piana dedica alla musica, alla pittura e infine anche alla poesia del primo novecento un'attenzione *filosofica* crescente.

Due sono i punti che, io credo, debbono essere innanzitutto sottolineati. In primo luogo, l'arte del Novecento è per Piana un'arte dell'*elementarità*. In fondo, a dispetto delle accuse (non sempre infondate, a dire il vero) di intellettualismo, l'astrattismo in pittura e la musica del primo Novecento sono innanzitutto forme d'arte attratte dalla dimensione elementare dei materiali. *In fondo*, la pittura è innanzitutto fatta di colori e di forme e la musica è fatta innanzitutto di suoni che devono essere riscoperti al di là

⁶ In realtà, gli scritti "teorici" delle avanguardie debbono essere in parte intesi come una continuazione in altra forma del gesto poetico che cercano di chiarire. Sono espressioni meditate di quella stessa poetica che prende forma nelle opere pittoriche e musicali che pure pretendono di commentare e chiarire.

della loro codificazione in un sistema: tutto il resto viene dopo, e un fenomenologo come Piana non poteva non sentire il fascino di questo bisogno di elementarità. Prima dei linguaggi dell'arte vi sono i materiali dell'arte, e questo bisogno di riscoprirli nella loro originaria determinatezza sensibile doveva apparire per Piana come un tentativo di realizzare su un diverso terreno quel ritorno alla dimensione antepredicativa che costituisce uno dei tratti della riflessione husserliana che più gli interessavano.

Che la fenomenologia dei colori e dei suoni rappresentino per Piana un tema di estremo interesse non è certo difficile mostrarlo, e già nelle pagine della *Notte dei lampi* questo tema trova una sua prima codificazione (Piana 1988: 159-241). E tuttavia, riflettere sull'arte novecentesca voleva dire spingersi al di là di una descrizione della struttura dello spazio sonoro e dello spazio cromatico, per mettere in luce la trama delle relazioni che legano le forme elementari della nostra esperienza percettiva alla dimensione dell'*espressività*. Si tratta evidentemente di un nesso che gioca un ruolo centrale nella riflessione estetica, ma che prefigura su un terreno particolare la connessione tra le strutture dell'esperienza e la dimensione soggettiva delle decisioni e della storicità, e Piana è convinto che possa essere illuminato disponendosi innanzitutto sul terreno di un'analisi fenomenologica, in cui percezione e immaginazione vengono costantemente messe in rapporto l'una con l'altra.

Se ci si pone in questa prospettiva, si comprende bene il senso che deve essere attribuito al saggio che Piana dedica a Mondrian (*Mondrian e la musica*, 1995) – un saggio che di primo acchito può stupire il lettore: Piana era uno spettatore attento, con una grande sensibilità estetica, ma non era un critico o uno storico dell'arte – perché dedicare allora un libro ad un pittore? Eppure, basta leggere le prime pagine di quel saggio per comprendere che anche se si parla di Mondrian e dell'evoluzione interna della sua pittura il problema centrale è di *natura filosofica*, e non certo perché i riferimenti culturali chiamati in causa per far luce su certi aspetti dell'arte di Mondrian chiamano in causa niente meno che il *Tractatus* di Wittgenstein. Il punto è un altro: Piana ritiene infatti che per comprendere il neoplasticismo di Mondrian e per coglierne le ragioni più profonde si debba riflettere sulla dissoluzione della nozione di cosa che prende forma nella sua prassi pittorica.

Si tratta di pagine molto belle che mirano dapprima a mostrare il rapporto tra cosa ed individualità, ma che poi fanno luce sul nesso fenomenologico che stringe la cosa

alla forma chiusa, la forma chiusa alla forma aperta e la forma aperta al suo progressivo dissolversi nella spazialità delle linee. La decisione pittorica del neoplasticismo di Mondrian – d’ora in poi solo linee orizzontali e verticali, ortogonali le une alle altre nel più rigido dei rapporti geometrici – deve apparirci allora alla luce di una vera e propria decostruzione fenomenologica del concetto di cosa. La cosa, l’individualità nella sua circostanziata determinatezza esistenziale, deve dissolversi nell’astratta generalità dello spazio:

ciò che vorremmo mostrare è che la pittura di Mondrian è una pittura di linee e nello stesso tempo che essa ha lo spazio come proprio tema fondamentale. Nei dipinti di Mondrian *non troviamo mai forme, ma linee*, e precisamente linee che debbono essere intese come forme negate. Nell’*immagine della linea* dobbiamo sempre cogliere la *contro-immagine della forma* (Piana 1995: 26).

Ho detto che nelle pagine di Piana si cerca di comprendere la specificità del neoplasticismo attraverso una riflessione fenomenologica in cui percezione e immaginazione si tengono ben strette l’una all’altra, e che così stiano le cose lo comprendiamo con chiarezza anche dal passo che abbiamo citato in cui si contrappone esemplarmente *l’immagine della linea all’immagine della forma* – ed è proprio sul termine “immagine” che dobbiamo qui riflettere. Di per sé una linea non nega affatto la forma e possiamo trovare contesti in cui di un’opposizione tra linea e forma non avrebbe alcun senso parlare. L’opposizione si dà nel momento in cui da un lato osserviamo che la forma è innanzitutto *sagoma delle cose* e poi *pensiamo* dall’altro alla linea come a un risultato della negazione del contorno – come ad una sua rettificazione che dissolve la forma nella mera spazialità. Il contrasto tra la forma come contorno della cosa e la linea come manifestazione astratta della spazialità deve apparirci allora come il frutto di una *narrazione* in cui immaginazione e descrizione fenomenologica procedono di pari passo:

In altri termini, ciò che si viene a dire, con una scelta tanto drastica sul piano pittorico, è che la realtà fenomenologica con i suoi corpi e con tutte le differenze che li caratterizzano, con la loro molteplicità e varietà, è pura apparenza. Se guardiamo invece all’elemento universale queste differenze si dissolvono interamente e in questa

dissoluzione ciò che viene meno è l'idea dei corpi come sostegni del reale stesso – in termini filosofici: viene meno l'idea della sostanza in uno dei possibili sensi del termine che trovava, già in Aristotele, la propria esemplificazione più pregnante proprio nei corpi (Piana 1995: 28-29).

Dobbiamo vedere la linea in opposizione alla cosa, come se fosse il *polo opposto* della forma, o ancora: come se la forma fosse la linea che si individualizza, costringendosi in una sagoma e come se la forma fosse, correlativamente, un contorno che si srotola nella linea e in questo modo in essa si dissolve. Dobbiamo, in altri termini, farci guidare da una regola immaginativa che potremmo formulare così – “dobbiamo sempre sapere cogliere nelle posizioni che le opere effettuano le negazioni in esse implicate” (Piana 1995: 21) – e dobbiamo farlo se vogliamo mostrare il cammino che lega le forme elementari della nostra esperienza ai loro possibili valori immaginativi.

Riflettere sull'arte del Novecento non significa tuttavia soltanto far luce sui valori espressivi che possono competere alle forme elementari dell'esperienza, ma voleva dire anche – per Piana – rimettere in discussione il nesso che lega la struttura materiale del suono e, in generale, dei materiali dell'esperienza con le forme entro le quali viene codificato linguisticamente.

Su questo tema, Piana scrive pagine molto belle nella sua *Filosofia della musica*. Nella vicenda della musica novecentesca un posto di primo piano spetta alla problematizzazione del nesso tra dimensione linguistica e dimensione sonora, tra il suono codificato e carico di una tradizione che lo rende anche troppo significativo al suono in sé stesso che appare tuttavia capace di suggerire la via per una nuova e diversa codificazione. Nella musica del Novecento

si impone in modi diversi la tendenza ad allentare la strutturazione linguistica, a indebolire l'azione della regola e della norma, la sua fissità e stabilità – e ciò può naturalmente essere interpretato come un movimento verso il materiale sonoro, verso la varietà delle sue dimensioni fenomenologiche e delle loro potenzialità espressive. L'atonalismo in contrapposizione alla sistematicità dodecafonica contiene già interamente l'annuncio esemplare di questo problema, che si sviluppa poi lungo un arco estremamente complesso di posizioni e di pratiche compositive conseguenti, e naturalmente secondo linee che si intrecciano variamente superando questo semplice

schematismo oppositivo. La sua presenza si può avvertire ogni volta che viene rivendicata la «musicalità» di un'esperienza del suono non modificata linguisticamente, quindi di ciò che, dal punto di vista precedente, verrebbe prospettato come appartenente ad una pre-musicalità amorfa. Il problema si gioca infatti, ad un tempo, come ampliamento della sfera del musicale e come problematizzazione della distinzione tra musicale e premusicale, come inquietudine che sorge dalla messa in tensione di questi due piani. Al suono costruito, con i suoi caratteri di piena controllabilità, può così contrapporsi il suono trovato e gettato come tale nella composizione (Piana 1991: 69).

Problematizzare questo nesso, tuttavia, non significa soltanto liberare i suoni dalla loro valenza culturale e, in senso lato, dal linguaggio cui appartengono, ma vuol dire anche disporsi nella prospettiva migliore per comprendere meglio le *decisioni* di carattere espressivo che sono alla base delle scelte compositive – nella musica come nella pittura o nella poesia. Il problema dell'ampliamento dell'universo sonoro o la scelta pittorica in direzione dell'astrattismo o ancora le diverse tendenze che mettono in questione la forma ricevuta della composizione poetica non sono ben comprese se le si intende alla luce di una retorica diffusa che vede nella crisi del primo Novecento innanzitutto l'espressione di un pensiero che intende liberarsi dei *pregiudizi* della tradizione e che si compiace nello scoprire che sono possibili altre forme stilistiche e che le poetiche che la tradizioni ci ha consegnato non possono essere sottratte dalla critica, dichiarandole semplicemente naturali.

Il tema del rifiuto dei pregiudizi, che pure è presente nelle poetiche del primo novecento, ha senz'altro dalla sua una molteplicità di buone ragioni che è giusto rammentare. È un pregiudizio che sia possibile articolare lo spazio del musicale solo nelle forme che la tradizione occidentale ha codificato a partire dall'età moderna, ed è un pregiudizio credere che ogni rappresentazione dello spazio debba necessariamente lasciarsi guidare dalla regola albertiana della prospettiva lineare. La prospettiva non è nella *natura* della rappresentazione, proprio come il sistema tonale non è nella *natura* della musica – per la buona ragione che una natura della musica o della pittura non vi

è affatto⁷. E tuttavia riconoscere queste buone ragioni non basta. Al contrario: credere che si possa pensare allo storia dell'arte alla luce di un progressivo liberarsi da false credenze e da false opinioni significa divenire ciechi rispetto alla dimensione delle decisioni espressive rispetto alle quali soltanto qualcosa appare di volta in volta come un vincolo di cui sembra opportuno liberarsi. Su questo punto le analisi di Piana sono estremamente chiare:

noi tenderemmo ad affermare senza esitazione: il cadere di un pregiudizio non rappresenta affatto un motivo. Dovremmo dire piuttosto che vi sono esigenze di carattere espressivo che fanno apparire qualcosa come un pregiudizio e pongono quindi il problema del suo superamento. Sarebbe alquanto singolare e riduttivo, ad esempio, ritenere che nel nostro secolo ci si sia accorti di poter fare un impiego musicale autonomo della dissonanza purché ci si emancipasse da alcune opinioni sbagliate intorno ad essa. E possiamo ora realmente sostenere che si sia con ciò dimostrata una maggiore libertà mentale che nel passato? Per quanto ne so, non vi sono ragioni di ritenere che il musicista del Novecento sia più libero da pregiudizi di quanto lo fosse il musicista del Settecento o dell'Ottocento. Si sono prese semplicemente altre decisioni (ivi, p. 66-67).

206

N° 96
Novembre
dicembre
2020

Rimanere fermi su queste considerazioni, che assumono talvolta la forma di una pretesa necessità nello sviluppo delle scelte artistiche⁸, rischia fatto di impedirci di volgere lo sguardo nella direzione che davvero è rilevante: quella che consente di cogliere nella sua ricchezza la dimensione espressiva dell'arte, il suo essere un possibile modo di scoprire *nei contenuti della nostra esperienza una trama di significazioni nuove*.

La prospettiva del convenzionalismo finisce così per renderci ciechi da un lato nei confronti delle potenzialità espressive dei contenuti della nostra esperienza percettiva e dall'altro ci costringe a pensare che i linguaggi dell'arte si susseguano gli uni agli

⁷ "Il fatto che si possa parlare di *natura* (fenomenologica) del suono non implica la legittimazione di un linguaggio come più o meno *naturale* di un altro. Qui sta tutta la verità del convenzionalismo" (ivi, p. 63)..

⁸ Su questo tema e in generale sul rapporto tra la tematica delle decisioni e la pretesa di un *necessario superamento* delle tradizioni culturali ed estetiche nelle arti si vedano le belle osservazioni di Piana in *Fenomenologia dei materiali e campo delle decisioni. Riflessioni sull'arte del comporre* (Piana 1995b: 45-55).

altri in un gioco che avrebbe la sua unica ragion d'essere nella sensazione di libertà che si prova quando si infrange un'abitudine consolidata – anche se il gesto iconoclastico che distrugge le forme della tradizione non può fare altro che istituire una nuova abitudine, tanto vuota e insensata quanto la precedente.

Ma vi è di più: quanto più si sottolinea il gesto libero dell'artista che impone una nuova convenzione, nell'istante stesso in cui prende le distanze dal sistema delle regole ereditate dalla tradizione, tanto più si rende incomprensibile la sua decisione nel presente. Proprio perché si nega che le decisioni immaginative che guidano la composizione artistica siano in qualche misura giustificate nell'esperienza, ci si ritrova poi a sostenere che la prassi artistica è tanto libera quanto arbitraria. Le filosofie del convenzionalismo che celebrano la libertà del soggetto che impone un senso ad un materiale amorfo finiscono per rendere del tutto arbitraria la sua prassi e incomprensibile la sua concreta storicità – perché mai una convenzione dovrebbe sostituirsi ad un'altra, se non forse solo per provare per un poco il fascino della novità?

Diverso è il cammino che Piana suggerisce. A suo parere, comprendere le possibilità espressive che sono radicate nella struttura fenomenologica dei materiali significa insieme disporsi nella prospettiva migliore per attribuire un significato alle decisioni della soggettività, per intenderle come *scelte* che si *giustificano* sulla base dei pensieri che la animano. Non si comprende affatto il livore antiprospectico che caratterizza la pittura del primo Novecento se si cerca di comprenderlo come frutto della constatazione, in sé ovvia, secondo la quale è un pregiudizio ritenere che ogni raffigurazione debba essere conforme alla regola albertiana. Liberarsi di questo pregiudizio non basta perché abbia un senso prendere commiato dalla prospettiva: perché questa mossa sia sensata è necessario che si facciano avanti ragioni che concernono ora l'uso che dell'immagine si vuol fare, ora il carattere espressivo della spazialità che si intende raffigurare. La prospettiva ci invita a pensare all'immagine come ad una scena teatrale che interpella lo spettatore e che predispone per il suo sguardo uno spettacolo cui deve assistere: nulla di strano se Carrà ci invita a liberarcene perché la considera un trucco da scenografi, un artificio adatto a un melodramma verista. Ma se così stanno le cose, rifiutare la prospettiva non significa rendersi conto di un pregiudizio, ma vuol dire decidere qualcosa sulla natura delle immagini e sulla specificità dei compiti cui debbono assolvere.

Uno stesso discorso vale per decisione di fare un impiego musicale della dissonanza. Una simile decisione non è frutto di una scoperta, quasi che il musicista novecentesco abbia finalmente compreso qualcosa che sfuggiva ai suoi predecessori. Le dissonanze non entrano nella musica perché si rifiuta una convenzione che le bandiva *ingiustamente* dall'ambito del musicale in nome di una presunta *naturalità* della consonanza. I confini del musicale non sono tracciati dalla natura, ma questo fatto di per sé ovvio non significa ancora che le dissonanze non abbiano una natura fenomenologica e che la decisione di avvalersene sia dettata soltanto dal desiderio di liberarsi di un pregiudizio. Tutt'altro: le dissonanze non si impiegano per dimostrare la propria apertura mentale, ma proprio perché sono *dissonanti* e per questo consentono un uso e una valorizzazione immaginativa che è da un lato coerente con la loro natura, dall'altro si lega ad un'immagine della musica e della sua espressività dalla quale ci si sente attratti in quanto soggetti storicamente determinati. Il musicista che decide che la dissonanza abbia una cittadinanza nel campo del musicale non scopre insomma un errore nel passato, ma una possibilità per il suo presente⁹.

Ne segue che riflettere sulla vicenda dell'arte novecentesca voleva dire per Piana non soltanto ribadire su un nuovo terreno l'obiettivismo fenomenologico – la tesi, così caratteristica dell'elaborazione teorica husserliana secondo la quale l'esperienza ha una sua autonoma struttura ed una sua forma dettata dalla sua interna natura – ma anche ricomprendere la natura della soggettività, come insieme di decisioni e di scelte che possono essere comprese e discusse:

Per ciò che concerne la relazione con la soggettività siamo dunque ben lontani da una concezione che vede nei materiali sonori delle pure «cifre» da rendere significanti e che concepisce dunque la soggettività stessa come una soggettività, che proietta «interpretazioni». Viene invece subito in primo piano il tema della «ricettività» e si avvanza la proposta di un'indagine rivolta alle modalità strutturali dell'esperienza del suono in quanto esse formano presupposti e condizioni appartenenti ad un piano che precede le differenze dei linguaggi della musica. Ma sullo sfondo di questa indagine vi è fin dall'inizio il problema di una considerazione volta in direzione di una soggettività

⁹ Scrive Piana: "Sarebbe alquanto singolare e riduttivo, ad esempio, ritenere che nel nostro secolo ci si sia accorti di poter fare un impiego musicale autonomo della dissonanza purché ci si emancipasse da alcune opinioni sbagliate intorno ad essa" (Piana 1991: 67).

attiva, cioè di una soggettività che prende decisioni. Infatti, finché si rimane sul piano di un'esplorazione di ciò che sta dalla parte della struttura, l'elemento soggettivo viene posto ai margini e deve dunque essere dato il massimo risalto ai dinamismi interni della materia sonora: ma sono poi proprio questi dinamismi che chiamano in causa l'azione soggettiva, esigendo essi di continuo che venga operata una scelta. La composizione può allora essere considerata come un risultato dei dinamismi del materiale quando essi siano concretamente entrati nel gioco delle scelte. Qualunque realizzazione musicale non può che sostenersi sulle legalità interne del materiale, sulle sue differenze fenomenologiche, sui caratteri che gli appartengono strutturalmente. Ma quelle legalità interne restano pure possibilità finché in rapporto a esse non siano state prese delle decisioni. *Linguaggi differenti sorgono da decisioni differenti* (Piana 1991: 62).

4. In luogo di una conclusione

A partire di qui si comprendono bene, io credo, quali siano le ragioni per le quali l'arte del Novecento riveste in Piana un peso crescente che lo spinge a ritrovare su un terreno nuovo il suo interesse vivissimo per la musica e per l'universo sonoro.

Si tratta di un interesse che ha forme molteplici, ma è importante sottolineare che alla sua origine vi è una ragione di ordine strettamente filosofico.

Nella vicenda novecentesca delle arti e, in modo particolare, della musica Piana trova il terreno per mettere alla prova e per comprendere meglio il rapporto tra espressività ed esperienza e – ad esso intrecciato – il rapporto che lega le forme dell'esperienza alla concreta storicità di chi esperisce. Si tratta di un tema che attraversa una parte significativa dell'opera di Giovanni Piana e che illumina il suo rapporto con la fenomenologia e il suo modo originalissimo di leggere la filosofia di Husserl¹⁰.

¹⁰ Ora, sarebbe sbagliato pensare che la riflessione teorica di Piana possa essere ricondotta ad un'interpretazione della fenomenologia di Husserl, e tuttavia è opportuno rammentare quanto egli sia in parte responsabile di questo fraintendimento che doveva infastidirlo nei suoi ultimi anni. Si legga per esempio quello che Piana scrive nella *Premessa* agli *Elementi di una dottrina dell'esperienza*: "Questo libro è infatti stato costruito sulla base di temi e motivi tratti direttamente dalla elaborazione filosofica di Husserl e laddove va oltre di essa, come nella trattazione della tematica dell'immaginazione, prosegue le linee di un discorso già ampiamente predisposto. Almeno fino ad un certo punto, esso avrebbe forse potuto assumere un andamento esplicitamente esegetico, appoggiato di continuo a

Su questo punto è forse opportuno indugiare ancora un attimo, per tentare di evidenziare una possibile genesi del problema. Io credo che queste considerazioni abbiano la loro origine nelle riflessioni dello Husserl delle *Ricerche logiche* che Piana traduce in italiano alla fine degli anni Sessanta. In modo particolare, nelle considerazioni conclusive della *Quarta ricerca*, Husserl sente il bisogno di gettare uno sguardo sul rapporto che lega la morfologia pura del significato alle grammatiche storiche delle singole lingue e ritiene che si possa sostenere che per comprendere la specificità storica ed empirica delle singole lingue sia necessario poter disporre di una grammatica pura che ci consenta appunto di chiederci come il latino, il tedesco o il cinese esprimono per esempio la proposizione esistenziale o le forme della modalizzazione. E ciò è quanto dire: la concreta storicità delle lingue empiriche può essere misurata solo una volta che si sia compreso lo scarto che la separa da quella impalcatura ideale che la grammatica logica disegna¹¹.

Si tratta di un tema che ha in Husserl una sua nascosta presenza. Compare in una forma generalissima nelle pagine della *Filosofia dell'aritmetica*, quando Husserl si interessa della specificità dei sistemi di notazione aritmetica, e ricompare poi nella *Crisi* nel rapporto tra l'ontologia del mondo della vita e le sue forme concrete e storicamente reali. Ciò che tuttavia in Husserl è soltanto un cenno assume in Piana un'importanza centrale perché è proprio qui che a suo avviso è possibile trovare la via per restituire alla soggettività come luogo delle decisioni e delle scelte uno spazio e una forma concretamente analizzabile. *Una storia della percezione non vi è*, ma vi sono le molteplici scelte che ogni cultura attua nel vivere, determinando così le forme concrete

riferimenti testuali" (Piana 1979: 12). Si tratta di una tesi azzardata, che non è vera nemmeno per questa sua prima opera.

¹¹ Scrive Piana, nel suo commento alla *Quarta ricerca*: "La morfologia dei significati, sottolinea Husserl, appartiene alla logica pura e costituisce in essa una «sfera fondamentale in se stessa prima». «Considerata dal punto di vista della grammatica, essa mette a nudo una impalcatura ideale che ogni lingua fattuale riempie e riveste in modi diversi con materiale empirico, seguendo motivazioni empiriche, in parte di carattere universalmente umano, in parte variabili in modo accidentale». Ciò che può rendere perplessi in questa frase è l'espressione «impalcatura ideale» – qui si evoca qualcosa di simile ad un impalpabile reticolo sottostante alle lingue naturali. In certo modo, l'asserita idealità di questa impalcatura non riesce a sopprimere la concretezza dell'immagine. Eppure, tutto ciò significa soltanto questo: che «è necessario avere di fronte agli occhi questa «impalcatura per poter chiedere sensatamente: come esprime il tedesco, il latino, il cinese, ecc., «la» proposizione esistenziale, «la» proposizione categorica, «la» antecedente dell'ipotetica, «le» modalità di «possibile», «probabile», il «non», ecc.?» (Piana 1976: 25).

del suo mondo – un mondo che può essere apprezzato nella sua storicità e nella sua concreta determinatezza soggettiva e culturale solo se possiamo guardarlo sullo sfondo di quell'ontologia del mondo della vita che spetta alla fenomenologia mettere in luce. Colori e suoni hanno una forma, ed è guardando a questa impalcatura ideale che possiamo valutare e comprendere i differenti vocabolari cromatici delle lingue empiriche e i diversi sistemi di organizzazione dello spazio sonoro. Proprio perché colori e suoni hanno una forma che non è affatto meramente convenzionale i diversi sistemi di notazione cromatica e musicale ci appaiono concretamente come frutto di un insieme di scelte e di *ragioni di cui si deve rendere conto* se si vogliono comprendere gli scarti dalla norma fenomenologica. È lungo questo cammino che l'arte novecentesca doveva catturare l'attenzione di Piana perché nella vicenda che essa mette in scena di fronte ai nostri occhi è possibile scorgere l'inscenarsi di queste considerazioni – è possibile scorgerele se si guarda alla storia della musica e della pittura novecentesca liberandosi dalle tesi così diffuse, ma in fondo così superficiali, che animano le filosofie del convenzionalismo.

Riferimenti bibliografici

- Piana 1976: *Introduzione a E. Husserl, L'intero e la parte*, Il Saggiatore, Milano;
Piana 1979: *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Il Saggiatore, Milano;
Piana 1988: *La notte dei lampi*, Guerini e Associati, Milano;
Piana 1991: *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano;
Piana 1995: *Mondrian e la musica*, Guerini e Associati, Milano;
Piana 1995b: "Fenomenologia dei materiali e campo delle decisioni. Riflessioni sull'arte del comporre" in AAVV, *Il canto di Seikilos. Scritti per Dino Formaggio nell'ottantesimo compleanno*, Guerini e Associati, Milano 1995

eikasía
REVISTA DE FILOSOFÍA