

La figura filosofica e umana di Giovanni Piana

Introduzione di Franco Sarcinelli: Un mese fa è mancato Giovanni Piana, un grande professore, diciamo della scuola di Milano, anche se in realtà questa etichetta copre delle personalità molto diverse tra loro neanche sempre del tutto convergenti che però avevano qualcosa di fondo in comune, di praticare la Filosofia in un certo modo, una filosofia aperta secondo le correnti più significative che in quel momento in Europa si coltivavano, in primo luogo la Fenomenologia.

Allora sono qui presenti per parlarcene due tra i suoi migliori allievi. Poi ci sono qui altri esponenti che hanno fatto esami o hanno seguito il corso di Piana.

Vi leggo l'articolo dell'1 Marzo 2019 che è stato pubblicato sul quotidiano il Manifesto di Roberta di Monticelli, che mi sembra un buon inizio dal titolo *Giovanni Piana, la Filosofia tende all'elementare e non ha fretta*:

“ Addio al maestro di molte generazioni di fenomenologici italiani. Lontano da definizioni scontate si è riconosciuto in uno "strutturalismo fenomenologico" in cui a essere presenti sono influenze di Husserl, Wittgenstein e Bachelard. Una volta ha scritto: "Supponiamo che ci si parli dinanzi il grande edificio della Filosofia. Di fronte alla porta, il Guardiano della Filosofia ci interroga e ci chiede: -Perché mai desideri entrare qui?- Il fatto è che, giunto a questo punto della mia esistenza, non riesco più a raccapezzarmi. - Allora sta bene. Puoi entrare. Conclude il Guardiano. (L'edificio subito scompare)". Niente meglio della parentesi con cui si conclude questa favola quasi- kafkiana rende lo stile di pensiero di Giovanni Piana, fino a oggi il più grande e vivo maestro della fenomenologia italiana, scomparso improvvisamente a nemmeno 79 anni, nel pieno di una fase creativa che ha visto arricchirsi incessantemente le sue *Opere Complete* (raccolte nel sito del Dipartimento di filosofia dell'Università Statale che ne ospita l'Archivio: www.filosofia.unimi.it/piana). Deve essere tornata in mente a molti di noi quell'immagine, associata forse al ricordo del corridoio al quale si affacciava il suo studio, alla Statale di Milano, in via Festa del Perdono, dove Piana ha insegnato Filosofia Teoretica dal 1970 al 1999. Lì accanto, negli studi contigui, si discuteva molto animatamente di Filosofia del Linguaggio, di Logica, di Estetica, di Psicologia e di Filosofia della Scienza - come se in ciascuno di quelli studi ogni rivolo del fiume in piena che era stato il pensiero di Enzo Paci avesse trovato argine e ordine e la quiete vivace della discussione quotidiana, cioè della ricerca. Poteva davvero sembrare fosse lì, affacciato su uno dei chiostrini del Bramante "il grande edificio della Filosofia".

A proposito di Paci: fa impressione oggi ritrovare nell'Archivio di Piana la grafia azzurrina, minuta e limpida, di una sua lettera del '61 - l'anno di pubblicazione dell'edizione italiana della *Crisi* di Husserl - al giovanissimo allievo: "Io sono qua che scrivo, nella tarda notte, a un giovane che amo per quello che è, per quello che fa, per quello che può fare. Ti scrivo sapendo molto bene, molto più di te, con più certezza di te, che tu hai un compito da assolvere che mi supera, che tu assolverai meglio di me". Nel 1968 esce la limpidissima traduzione italiana di

Piana delle *Ricerche logiche*, su cui si sono formate molte generazioni di fenomenologici. Il 68' ! Viene da pensare a un'altra frase di Piana: "Io credo che la Filosofia abbia a che fare soprattutto con la confusione" - e con l'amore di chiarezza e distinzione che le risponde, accettando di soffrire dubbio e passione.

E' la cifra stessa della fenomenologia, che poggia sui due pilastri della esperienza vissuta e del rigore analitico. Anche se Piana non volle mai ridursi a un filosofo di scuola – egli stesso definisce il suo pensiero uno "strutturalismo fenomenologico" in cui sono presenti influenze di Husserl, Wittgenstein e Bachelard. In effetti dopo *Esistenza e storia negli inediti di Husserl* del 65' e *I problemi della Fenomenologia* (1966), Piana scrive una *Interpretazione del Tractatus* di Wittgenstein (1973).

Con la sua straordinaria esplorazione dell'intera vita cognitiva, *Elementi di una dottrina della esperienza* (1979), assume la misura di un piccolo classico: ma nel 1988 escono i quattro saggi (di cui due su Bachelard e Cassirer) de *La notte dei lampi*, fonte inesauribile per uno dei filoni di ricerca più tipici di Piana, le Immagini. L'altro, quello dei Suoni, vedrà una vera e propria esplosione creativa nell'ultimo ventennio. Perché il filosofo non ha mai lasciato solo il violinista: anzi nella familiarità con quella "cosa stessa" che è la musica si radica il filone forse più noto e internazionalmente apprezzato della ricerca fenomenologica di Piana, a partire dalla *Filosofia della Musica* (2001).

SUONI E IMMAGINI: due passioni che confluiranno nell'*Album per la Teoria greca della musica* (2010). Dal suo ritiro nella luce della Calabria, di fronte al mare, Piana ha contribuito ad animare il Seminario permanente di Filosofia della Musica, di cui espressione il giornale on line "De Musica", diretto da Carlo Serra. E' in quella luce che è fiorita la maggior parte delle sue composizioni musicali - se ne trovano 35 nel suo archivio, io ne ricordo una struggente eppure infine rasserenata, dedicata alla amatissima compagna della sua vita, Marina, prematuramente scomparsa nel 2012. Ma tutte le immagini e i suoni che popolano il suo vivente Archivio resteranno con noi. "La vera Filosofia tende all'elementare. E dunque non ha fretta di correre oltre, indugia in quei punti rispetto ai quali si potrebbe benissimo soprassedere. In certo senso si fa custode del ricordo di cose che si potrebbero facilmente dimenticare".

Questo è il ricordo di Roberto di Monticelli e adesso presento qui Carlo Serra.

Carlo Serra: grazie, anch'io ho letto questo bel testo di Roberto di Monticelli, e questi sono ricordi naturalmente bellissimi e dicono molto di questa esperienza. Io questa esperienza vorrei però adesso riattraversarla molto rapidamente partendo da un testo del 1979, che qui è stato citato *Elementi di una dottrina dell'esperienza* per cercare un po' di far capire in cosa consistesse questa metodologia dell'elementare e provare a far emergere qualche punto di riflessione così generale ma anche molto ridotto. In questo testo c'è una sezione sulla quale sono tornato qualche anno fa, in cui si apre una questione fondamentale sull'espressività del suono rispetto al linguaggio, rispetto alle parole con cui noi siamo portati a descriverla e una sezione dove si parla della melodia. Voi sapete che la melodia è un po' un tema circolare della filosofia e non soltanto fenomenologica; e anche l'accesso i rapporti tra musica e tempo, è molto interessante che in Piana questo discorso vada immediatamente verso un altro tema, verso un altro rapporto che lega il suono alla materia.

Cominciamo a leggere proprio questo passo che è estremamente chiaro e al

tempo stesso estremamente problematico. "...Consideriamo ad esempio una melodia, essa ci piace, ci dice qualcosa anche se non sapremo dire chiaramente che cosa, la troviamo espressiva. Dall'altra parte una melodia non è altro che una composizione di suoni disposti secondo un certo ordine e tra i quali intercorrono determinati rapporti. I suoni singoli di cui essa è composta considerati indipendentemente da questo modo di composizione potrebbero essere indicati come i suoi materiali...". Ecco già questo è una svolta. Di solito quando si parla della melodia si va direttamente al tema dell'espressione e si cominciano a fare domande - e questo lo fa anche la filosofia analitica - sulla consistenza ontologica di questi materiali senza parlare mai dei materiali, ma parlando direttamente di atti disposizionali che sono dentro o fuori il soggetto e di strutture esplicative che sono dentro e fuori l'oggetto. Invece è tipico del modo di procedere di Piana fermarsi su questo aspetto, una melodia sarà pur fatta di qualcosa, questo qualcosa sono appunto i materiali. Allora potremmo chiederci a proposito della espressione se sorge con la melodia stessa oppure abbia un qualche senso legittimo dire che già i suoi materiali sono carichi di espressione. Ecco, questo è un aspetto molto interessante perché vi è certamente un conferimento di senso che accompagna la percezione di una struttura. La questione interessante è se il materiale grezzo di cui è costituita la materia musicale, cioè il suono, è qualcosa di espressivamente neutro. Qui emerge una polemica un po' datata con la semiotica, però sempre attuale visto che la semiotica la si continua a insegnare più o meno come si insegnava allora. Ma cosa mette in luce questa affermazione? Un serie di problemi che hanno a che fare con la denominazione elementare dei suoni anche dal punto di vista della terminologia della teoria musicale. E infatti non è un caso che Piana prenda come riferimento l'aggettivazione base con la quale si parla fondamentalmente dei suoni. Un suono anzitutto è o grave o acuto. E qui si fa subito questione, cosa significa grave e cosa significa acuto? Perché da una parte certo quando dico grave, quando dico acuto sto attribuendo al suono delle proprietà che arrivano traslate da qualcosa, dal linguaggio dei corpi, i suoni non sono strutture corporee eppure ne parlo come se gli oggetti sonori producessero un effetto di ordine corporeo. Grave, che cosa vuol dire? Lo spiega bene Aristotele nel *De anima*, grave vuol dire che crea oppressione. Acuto che cosa vuol dire? Lo spiega anche Aristotele, vuol dire che punge, quindi il suono crea oppressione o punge dal punto di vista psicologico. Certo dal punto di vista psicologico allora verrebbe a dire ti stai già chiudendo da solo la porta della riflessione, stai praticando uno psicologismo nel vero senso della parola, mi stai parlando dell'impressione che il suono ti fa e ancora non mi hai spiegato perché usi questa terminologia oppure stai ripiegando il discorso in quella direzione. E qui vorrei dire, qui vediamo il metodo di Piana per me. Ci propone di fare un gioco, cioè di stare dentro a questa logica, di neutralizzare la espressione grave e la espressione acuto. Ci propone appunto di sostituire grave e acuto con una terminologia un po' più neutra, suoni della prima regione per parlare di suoni gravi, suoni della seconda regione per parlare di suoni acuti. Naturalmente vi sono degli aspetti da considerare, perché la modificazione tecnica non dovrebbe toccare il piano della percezione sonora. E già qui però nel momento in cui facciamo una scelta di questo genere siamo di nuovo vincolati all'immaginazione perché la parola regione, cioè nel momento in cui noi cerchiamo di arrivare al massimo della neutralizzazione del problema la parola regione rimanda a un'area dell'immaginario, i suoni non occupano

regioni, non saranno gravi e non saranno acuti ma sicuramente non occupano regioni. E da questo punto di vista Piana ci propone immediatamente una soluzione del problema che vi leggo "...Quando ci serviamo di espressioni immaginose intendiamo proprio descrivere l'impressione che un suono ci fa e non possiamo ritenere che la pura e semplice possibilità di stabilire una terminologia immaginativamente neutra abbia come conseguenza che i suoni si presentino con la stessa indifferenza che quei termini dimostrano. La differenza benintesa ancora prima che immaginativa è anzitutto semplicemente percettiva. Un eventuale inversione della denominazione tecnica non conduce a nessuna modificazione delle qualità percettive dei suoni e sulla base di una differenza percettiva si innestano diverse direzioni di movimento dell'immaginazione...". Cosa viene detto in questo passo? Viene detto qualcosa di estremamente semplice e secondo me di profondamente interessante. La percezione sonora si affida per grande parte a completamenti di ordine immaginativo. Quando noi percepiamo i suoni ci viene spontaneo, ma questa spontaneità non è una spontaneità che sta dalla parte della soggettività. Sta dalla parte del manifestarsi stesso del fenomeno sonoro, ci viene spontaneo parlare di grave e di acuto. Perché? Perché questo è ciò che equivale non tanto a un'interpretazione psicologica del suono ma agli effetti che concretamente il suono ci fa. Questo tema tornerà due volte all'interno della riflessione di Piana. Nel 1991 quando scrive *Filosofia della musica*, il primo capitolo lo intitola non a caso materia e va a cercare di ricostruire che tipo di relazioni legano i suoni alla materia e la materia viene colta immediatamente in questo modo, che cosa è un suono? Un suono è qualcosa che noi percepiamo come una massa, questa esperienza è sedimentata dentro il linguaggio, è sedimentata dentro agli usi del linguaggio ma trova un rispecchiamento all'interno delle relazioni strutturali dell'affacciarsi della fenomenologia del sonoro. E tornerà ancora in modo ancora più interessante e ancora più compiuto in un altro senso però questa volta e una serie di riflessioni sulle forme dell'ascolto dentro l'opera, per me più bella, che Piana ha scritto sulla musica e che non è *Filosofia della musica* del '91 ma che è *Barlumi per una filosofia della musica* che è un libro pubblicato nel 2007, che non ha mai avuto il piacere di trovare qualcuno che fosse disposto a recensire queste 400 pagine dove questo tema viene improvvisamente portato all'interno di un altro ambito relazionale. Le relazioni contrastative tra figura, sfondo ed emergenza. Il suono è materia, dice Piana, perché ci colpisce esattamente come un raggio di luce. E perché ci colpisce come un raggio di luce? Proprio perché viene percepito come una massa che attrae verso di sé, che sollecita la direzione dell'ascolto esattamente in quella direzione perché la struttura dell'ascolto a differenza della struttura della visione è una struttura a inseguimento di emergenze che si staccano di uno sfondo, ci attirano verso di loro, durano quello che durano, ci attira verso di sé e durano quanto devono per poi consegnarsi al silenzio. Ecco, già questo modo, secondo me, di aprire l'analisi della filosofia della musica è interessante, intanto perché ci permette di avvicinarci a fenomeni che concettualmente i filosofi trattano piuttosto male, il fenomeno del timbro per esempio, il fenomeno della matericità sonora o il fenomeno delle differenziazioni che accadono tra emergenze di suoni nel rapporto figure sfondo, che è il punto su cui non riusciamo a ottenere una risposta soddisfacente proprio dalle filosofie analitiche sulla musica. La filosofia analitica ha regalato alla speculazione sul filosofico musicale delle pagine bellissime e delle discussioni assolutamente interessanti. Però proprio

su questi temi, sui temi dell'emergenza che non sono temi dell'emergentismo come lo chiamano loro, ma proprio sui temi della differenziazione del suono e da uno sfondo o sul tema della matericità del suono il filosofico analitico va in straordinarie confusioni concettuali. Non riesce mai in realtà a distinguere questo tipo di livello e cade immediatamente sul tema dell'espressività, sul tema del terziario, cioè delle qualità di ordini espressivi affidando a quel tipo di sviluppo del problema la risposta. Mentre l'aspetto interessante proprio di questo approccio è che qui l'emergenza del suono non viene vista, vorrei dire non tanto come un fenomeno psicologico ma proprio come una struttura fenomenologica di rilevazione di senso. Questo naturalmente è la grande ricchezza di questo approccio, questo è anche il motivo per cui Piana è stato così spietatamente criticato per quanto riguarda proprio il tema delle espressioni musicali. Perché è chiaro che in un approccio di questo genere cioè nel dire che noi veniamo attirati dalla materia del suono, che nel suono risuona l'emissione di un corpo che viene attraversato fondamentalmente di un movimento che fa sì che quella materia tremi e lasci un'impronta acustica, nel far questo Piana costruirà un discorso sulle espressività musicale in cui tutto, tutte le decisioni cadono assolutamente sul piano compositivo e sul piano combinato dei suoni, togliendo moltissimo arbitrio alle proiezioni della soggettività, demolendo completamente il tema dell'interpretazione e tagliando corto con tutta una serie di sfumature fenomenologiche legate anche all'introspeccività del suono, un tema su cui lui in tanti anni di lavoro ha sempre cercato di svincolare, ha sempre cercato di tagliar corto. Però secondo me questo tipo di approccio, un approccio materico di questo genere porta dentro di sé una possibilità di utilizzo all'interno dell'analisi musicale, perché uno dei grandi problemi che noi abbiamo oggi dell'analisi musicale è definire i fenomeni qualitativi di tipo timbrico e definire come emergono le figure e lo sfondo all'interno di un brano musicale e definire che cosa significa che un tema scorre, che cosa significa accompagnamento, che cosa significa rivestimento. Tutti temi che si trovano nella *Filosofia della musica* e questo è un altro motivo polemico che spesso sento rimproverare a Piana nelle discussioni proprio con i filosofi analitici. Però temi che sono tematizzati è vero, in un ambiente che non è quello della Fenomenologia e che è l'ambiente della filosofia della musica di Schopenhauer ma soprattutto le riflessioni sul suono di Hegel, sulle forme del suono di Hegel. In Hegel c'è una lunga discussione su questo aspetto, per Hegel una lunga discussione vuol dire due pagine e mezzo, però sono due pagine e mezzo estremamente dense e di grande ricchezza. Questa prospettiva secondo me è una prospettiva che potrebbe far dialogare una *Filosofia della musica* con un'analisi musicale orientata verso un'analisi del materico sonoro ed è una prospettiva che porta a dialogare con la direzione antropologica, con le ricerche di etnomusicologia che negli ultimi quarant'anni si sono svolte quasi esclusivamente verso il piano del timbrico. Ecco, questo tipo di categorie descrittive per esempio, permettono delle analisi estremamente sofisticate ed estremamente raffinate delle relazioni figura/sfondo che sono diventate il vero tema ossessivo della riflessione dell'antropologia sonora da quando è stato introdotto questo strano concetto che è il paesaggio sonoro, cioè il mondo sonoro in cui siamo inseriti che è un mondo di contrasto fra fonti che emergono continuamente e che Piana chiamava in modo elegante elusivo, raffinato e vagamente echeggiano, silenzio mormorante. Questo era un tentativo di farvi vedere in modo molto rapido e certamente elusivo e certamente anche

fortemente incompleto che cosa è un metodo fenomenologico.

Paolo Spinicci: Allora, devo dire che c'è una prima cosa banale da dire che avrebbe potuto dire Carlo ma che dico io, che c'è un elemento di difficoltà ovvio per me parlare di Giovanni Piana perché faccio fatica ad assumere un atteggiamento distaccato. Quando una persona è una persona che lo sente prima come un maestro poi come un amico poi come una persona comunque molto importante nella tua formazione, nella tua dimensione umana diventa difficile assumere l'atteggiamento di chi si mette e dice vediamo quali erano le cose importanti. E diventa in qualche modo necessario cercare di legare insieme gli aspetti diciamo così umani e gli aspetti filosofici.

E' difficile staccare la dimensione umana dalla dimensione teorica, che è una cosa che in qualche misura non mi piace fare. Ho sempre ho trovato fastidiosi i libri sui filosofi in cui si comincia dicendo figlio di un artigiano della Baviera, ecc. ecc. Ecco, quindi non lo farò, però devo dire due cose di Giovanni che credo che siano in qualche maniera persino facili di ritrovare nell'aspetto profondo della sua filosofia. Piana era un uomo libero e con una volontà di giocare veramente incredibile. Libero e ludico, vorrei dire queste due cose insieme e che credo che questi due tratti siano in qualche misura presenti in maniera rilevante all'interno della sua riflessione filosofica. In che senso? Nel senso che innanzitutto Giovanni era libero nei confronti della filosofia, in questo senso che un po' per una questione di carattere, un po' per una questione umana, un po' per una scelta teorica secondo me molto radicale e molto profonda, Piana non ha mai pensato che la filosofia si facesse mescolando i filosofi. In questo Piana, che dipende molto di più di quanto non credessi da una riflessione, da una discussione anche interna e prolungata negli anni con la riflessione di Paci era diversissimo da Paci. In fondo se voi prendete l'opera più rilevante forse di Paci che è *Funzione delle scienze e significato dell'uomo*, lì la filosofia si fa con i filosofi, ci sono i filosofi e noi disponiamo i filosofi come si dispongono i soldatini su un campo di battaglia da gioco ed ecco la filosofia sorge disponendo filosofie. Ecco, io credo che se noi guardiamo il modo in cui Piana legge i filosofi non trovate mai filosofi, nemmeno Husserl, in fondo se prendiamo un libro in cui Piana dice potrebbe essere ricavato quasi come un commento alle pagine di Husserl, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, non trovate sostanzialmente nessuno dei concetti che si trovano al centro delle esposizioni manualistiche di Husserl: l'epochè, il concetto di essenza, la tematica delle molteplici riduzioni, perfino una sorta di retorica della fenomenologia, tutto questo semplicemente non c'è. Partiamo da un'analisi in cui troviamo i concetti di Husserl e poi mentre leggiamo Husserl troviamo Wittgenstein perché tutta la critica allo psicologismo che è presente in Piana è forse più debitrice alle *Ricerche filosofiche* che all'Husserl delle *Ricerche Logiche*. In sostanza, Piana non ha mai lavorato con filosofi, non ha mai disposto filosofie una accanto l'altra ma sempre ha ritenuto che la filosofia si fa ripensando i concetti dei filosofi, pensandoli da capo. In questo senso c'è veramente credo un forte bisogno di libertà come se uno dovesse dire bene adesso leggiamo i filosofi e quando abbiamo chiuso il libro l'abbiamo davvero chiuso, adesso ricominciamo da capo e riscriviamoli, cioè pensiamo i concetti dei filosofi, le filosofie sono in un certo senso solo accidentalmente fatte dai filosofi. Il libro di Piana *Interpretazione del Tractatus di Wittgenstein* di Piana comincia con un disegno, con una scacchiera sostanzialmente, come a dire delle infinite, molteplici letture fatte sul *Tractatus*

della critica della storia della filologia di tutte facciamo piazza pulita, si parte dal problema, qual è il problema? E' questo e poi si ricostruisce. In un certo senso in questo c'è un grande bisogno di libertà ma anche un atteggiamento teorico profondo, l'idea che la filosofia non è qualche cosa come la disposizione di un orizzonte culturale, io appartengo, come se il primo compito del filosofo fosse quello di decidere in quale posto della storia della filosofia si trova, proprio un po' più in alto, ecco lì, tra i pragmatisti, un po' più sopra, ecco lì, sto qui. Non è questo, la filosofia si fa lavorando con i concetti dei filosofi, in questo credo che ci fosse una grande volontà di libertà, di libertà che è un tratto esistenziale di Giovanni, ma era un tratto anche teorico. Del resto è lo stesso atteggiamento delle 'elementarietà' di cui ha parlato sia Roberta de Monticelli, è uno dei tratti evidenti della filosofia di Piana. In fondo tutta la filosofia di Piana è caratterizzata dalla tesi secondo la quale la filosofia è in un certo senso la scienza dei principianti, è l'inizio sono le primi radici di tutte quante le differenti atteggiamenti scientifici, teorici. La filosofia della musica contiene le origini del discorso musicale, la filosofia dell'aritmetica contiene i primissimi passi dell'aritmetica, poi tutto il resto verrà. Ecco, anche in questo atteggiamento c'è un elemento di libertà, in fondo se dovessi fare una citazione illustre e poi la cancello subito perché io stimo, stimavo moltissimo Piana, ritengo che Piana fosse uno dei più rilevanti filosofi italiani della seconda metà del novecento, senza ombra di dubbio, e pensiamo al Cartesio che dice, seduto davanti al fuoco, con serietà e libertà mi libererò di tutte le mie precedenti opinioni. Questo bisogno di liberarsi in qualche modo fa parte dell'atteggiamento teorico di Piana. In fondo c'è qualche cosa in quello che si sa che è fortemente limitativo. In fondo è l'atteggiamento di chi si determina rispetto alle cose che sa, io so questo e questo, è come se volesse dire mi sono trovato un terreno sicuro è quando qualcuno mi chiederà che cosa so, potrò dire sono le cose che so, ecco sono questo. In questo atteggiamento di determinazione del sé rispetto alle cose che si sanno, c'è un tratto in cui il sapere diventa un vincolo, una cosa che ci incatena, io so queste cose dunque io sono questo, se mai faranno una trasmissione televisiva su Husserl chiameranno me. Alla fine se uno apre l'Archivio di Piana trova una citazione di Leibniz che dice che la sapienza è la scienza della felicità. E non credo che sia una citazione casuale, è l'idea che il sapere è felice o non è niente. E quando è felice? E' felice nel momento in cui noi cogliamo l'origine delle cose, in cui dal sapere come una forma che determina il nostro ruolo sociale, io sono questo e questo, risaliamo all'origine teorica dei concetti, al loro sorgere come una grammatica che possiamo percorrere nelle sue fasi iniziali e di cui riusciamo ad afferrare, diciamo così, l'apertura, il gioco, l'origine, in fondo all'origine si è liberi, si è prima di essere diventati quella singola cosa, quella singola dimensione. Io credo che questo aspetto faccia parte di un tema, dicevo appunto, Giovanni aveva un rapporto strano e difficile con Paci, però sicuramente è stato fortemente un allievo di Paci e questo tema della filosofia in fondo come significato umano, come fondamento delle scienze c'è, c'è in una maniera tutta diversa, vorrei dire così, non c'è nella sua esasperazione ideologica, ma proprio come un tratto esistenziale, cioè la filosofia è libera perché coglie le dimensioni del sapere prima del loro essere diventate delle cose rigide, dure, delle cose di cui uno possa dire questa è la mia professione. Credo che questo sia rilevante e se la filosofia diventasse a sua volta la professione delle origini allora bisognerebbe ricordarsi di un atteggiamento tipicamente wittgensteiniano che era presente in

Giovanni proprio nel brano che ha citato Roberta, questa idea secondo la quale il filosofo, il compito del filosofo è quello di ricordare, è una citazione da Wittgenstein, Wittgenstein diceva il compito del filosofo consiste nel raccogliere ricordi per uno scopo determinato. E subito dopo viene evocata quest'immagine che evoca anche Roberta, il filosofo come una sorta di custode del ricordo della memoria, ecco e subito dopo Giovanni osservava, naturalmente una volta che il ricordo è stato evocato bisogna dimenticarsene. Perché la memoria è come sfogliare l'album di famiglia, ed è bello sfogliare l'album di famiglia specialmente quando si chiudono, perché a un certo punto bisogna semplicemente chiuderlo e le scienze fanno benissimo a dimenticarsi delle loro origini.

Dico solo, secondo me, che questo è interessante da osservare perché è ancora una volta l'idea che se la filosofia diventa l'entusiasmo delle origine allora bisognerà ricordarsi che la filosofia è come la scala di Sesto Empirico che ci serve per salire e che poi dobbiamo semplicemente buttar giù, cioè il mettere da parte che naturalmente è un'immagine di Sesto Empirico che riprende Wittgenstein ma che fa parte di un'idea della filosofia non come qualche cosa di permanente. Io mi ricordo con un certo stupore, che un giorno Giovanni tornando forse dopo gli esami mi aveva detto che se uno la filosofia la prende con uno spirito un po' libero si può arrivare fino a 60 anni. Come a 60? Io ne avrò 61 fra poco, quindi cosa è come lo yogurt con la scadenza, da consumarsi preferibilmente entro 2018, mi è sembrato una frase così poco carica del pathos che mi sembrava si dovesse avere. Io credo che questa frase che poi non è stata vera per Giovanni evidentemente, contenga un elemento sano, che c'è un'altra faccia di questa volontà di non solidificare, anche la filosofia non va solidificata. Anche la filosofia non deve avere una sua sorta di santuario, ecco il palazzo della filosofia è un palazzo in cui possiamo accedere ma appena ci entriamo è scomparso il che significa il fascino della narrazione filosofica è proprio in questo risalire dal concetto, dalle scienze, dalle forme dei concetti sviluppati al terreno germinale, ma non può diventare una sorta di entusiasmo per l'orto. Non è questo, non è il luogo in cui finalmente possiamo dire questo è davvero mio, perché non c'è un questo è davvero mio, c'è soltanto il movimento che dalla concettualità complessa, confusa, articolata in modi oscuri ci riconduce a una genesi originaria, ci consente di capire, di chiarire e poi ci riconduce al terreno normale, al terreno della vita, al terreno del sapere. Ho detto che il nuovo libro aveva anche una enorme volontà di giocare, di giocare vorrei dire così nel senso più pieno del termine. In che senso questo? Nel senso che un aspetto che a me aveva colpito e che faceva parte credo di chiunque andasse a casa sua a trovarlo, che tutte le volte che uno andava con l'intenzione di parlargli di qualcosa tornava a casa senza essere riuscito a dire nemmeno una cosa delle cose che voleva dire perché Giovanni doveva farti vedere delle cose alcune belle, alcune anche francamente brutte. Solo per farsi un'idea, aveva costruito una specie di oggetto che esiste già sul mercato, era un proiettore di diapositive ma lui l'aveva costruito bucando un tavolo, prendendo l'obbiettivo di una vecchia macchina fotografica e con questo oggetto vedeva come tutti gli altri delle diapositive. Però era entusiasta del fatto che poteva funzionare e si potevano fotografare le immagini e fare diapositive e questo oggetto occupava uno spazio che nella casa di qualunque persona avrebbe occupato mezza cucina. Ma perché dico che c'è una dimensione ludica? Perché c'è un aspetto che io credo che caratterizza il gioco e che ogni gioco è innanzitutto un certo modo di appropriarsi di un materiale. Il gioco è sempre questo: pensate a un

bambino, un bambino prende un bastone e dice “in guardia, gaglioffo” e se uno prende un ramo e dice “in guardia gaglioffo”, evidentemente sta trasformando il ramo in una spada. Ma non è possibile trasformare qualunque cosa in una spada, è possibile trasformare un ramo in una spada, perché il ramo ha certe caratteristiche. Il gioco potremo dire così è la modalità in cui sagliamo le dimensioni del materiale alla luce di decisioni immaginative che abbiamo preso. E questo tema è un tema che è presente in Piana, vorrei dire così, veramente ancora una volta in modo trasversale perché questo tema è il modo in cui Piana riprende in pagine molto belle, riprende il tema dell'apriori materiale husserliano. La riflessione di Piana sulla Terza e la Quarta ricerca logica e poi su esperienza e giudizio è esattamente questo, ci sono strutture invarianti dell'esperienza di cui ci accorgiamo nel momento in cui proviamo ad analizzare, e questo è il modo in cui Husserl lo fa, proviamo ad analizzare la possibilità di gioco che hanno le lingue empiriche. Le lingue empiriche hanno delle possibilità di gioco che sono determinate dalla resistenza dei materiali e la resistenza del materiale è la teoria dell'intero e della parte, questo è il punto. E questa teoria evidentemente passa in Piana nel momento in cui c'è – diciamo - la dimensione della svolta per l'interesse e per la dimensione dell'immaginazione, dell'immagine come dei suoni, o come dell'immagine letteraria, perché in fondo nella *Notte dei Lampi* non soltanto il titolo è un'immagine poetica, la più bella delle notti, la notte di lampi è espressione di Breton ma anche l'ultima cosa che Giovanni ha scritto che io sappia è un libriccino su Pascoli. Questo interesse per le immagini evidentemente mette alla prova esattamente questo tema, cioè il fatto che c'è una certa resistenza dei materiali ma che i materiali parlano all'interno di decisioni immaginative. Le decisioni immaginative sono il gioco del bambino, il bambino che prende il ramoscello e decide qualche cosa sul ramoscello, naturalmente decide quello che si può decidere, cioè non può decidere di utilizzare un qualunque contenuto in una qualunque forma possibile. In questo tema compare quello che cui Carlo ha parlato in maniera più approfondita di quello che sto facendo io a proposito della musica. I materiali della musica, i materiali del colore, i materiali delle nostre esperienze con gli oggetti con le cose, con la materialità; e questo è un aspetto dove credo sia presente la dimensione ludica. Credo che se diciamo così cogliamo una parte del problema, perché per venire a capo di questa dimensione io credo che si effettivamente c'è tutto il modo in cui Giovanni leggeva Husserl, ma poi leggeva Wittgenstein perché in fondo la tematica è un tratto caratteristico del modo in cui Piana leggeva le *Ricerche filosofiche*, la volontà di non enfatizzare come invece per molto tempo in modo erroneo si è fatto, un presunto relativismo wittgensteiniano come se Wittgenstein fosse il filosofo, diciamo così, del si può tutto, tutto è possibile, giochiamo liberamente, si può fare qualsiasi cosa, non ci sono vincoli. Le *Ricerche filosofiche* sono un libro in cui invece prova del vincolo esiste, i giochi linguistici non sono equivalenti, non sono tutti possibili, i giochi linguistici devono radicarsi quando Wittgenstein scrive *Ricerche filosofiche* scrive insieme anche *Della Certezza* che è il luogo in cui questo radicamento si fa evidente e consapevole. Bene io credo che potremo dire tutta questa tematica fa parte di questa lettura di Wittgenstein e di Husserl, di Husserl attraverso Wittgenstein e forse anche viceversa di Wittgenstein attraverso Husserl. Però c'è qualcosa di più ed è il ruolo che in fondo ha il pensiero di Bachelard, Bachelard è un autore che stranamente compare all'interno della riflessione di Giovanni. Nel senso che tutti i temi di cui apparentemente

Bachelard è portatore e che Giovanni riprendeva il tema dell'immaginazione degli elementi, il tema di un radicamento di un'immaginazione, l'idea che si possa fare una poetica dello spazio, sono tutti temi che appartengono a quest'idea, all'idea secondo la quale possiamo pensare a un'immaginazione radicata nei materiali. Però credo che in Bachelard ci sia una cosa di più e credo che questa cosa ci sia anche in Giovanni. La cosa in più è questa che Bachelard pensava che l'immaginazione avesse una sorta di funzione e questa funzione era la funzione di costruire accanto all'immagine scientifica del mondo, che è un'immagine corretta, quello che c'è il mondo così come è scoperto nella dinamica del processo scientifico, il modo così come è ricostruito immaginativamente. In fondo per Bachelard nella poetica dello spazio il tema centrale diventa quello di costruire quella che lui chiama un album di metafisica. Le due parole non stanno insieme perché la metafisica di solito non ha molto a che fare con gli album di fotografie, l'album rimanda a un'immagine narrativa, familiare. Eppure parlare di un album di metafisica io credo volesse dire questo in Bachelard, l'idea secondo la quale l'immaginazione e la dimensione immaginativa costruiscono qualcosa di simile a una metafisica. La metafisica è in un modo e nell'altro il tentativo curioso di dire una cosa sbagliata, cioè di dire del mondo che non è nostro, il mondo c'è e noi ci cadiamo dentro, il mondo semplicemente c'è e non è nostro. Però il mondo diventa nostro nei tentativi che noi facciamo immaginativamente di appropriarci del mondo come uno scenario della nostra esistenza. Questo tema è presente in Bachelard e io credo che sia un tema a cui Piana in qualche misura era molto sensibile, in Piana c'è l'idea in fondo che l'immaginazione costruisce un album di metafisica, è una sorta di metafisica indebolita, una metafisica per gioco, potremo dire così l'immaginazione costruisce una metafisica ludica. Ludica perché? Perché è una metafisica che non regge al problema della realtà, alla prova della realtà, perché non è vero che il mondo è nostro. Però l'immaginazione costruisce la metafisica di un mondo nostro.

E allora in questa prospettiva tutta l'attenzione per la tematica dell'apriori materiale, del radicamento dell'immaginativo, del fatto che l'immaginazione è un'immaginazione dei materiali in fondo significa dire mettere il dito non soltanto sull'origine dei processi immaginativi ma sulla loro concreta applicabilità, sul fatto cioè che processi immaginativi sorgono dal mondo e possono trasformarlo e fare del mondo il nostro mondo. Questo credo che sia uno dei tratti rilevanti del discorso che comincia con Piana e che fa parte del suo modo di intendere l'immaginazione.

Serra: mi hai fatto venire in mente due belle espressioni. A un certo punto proprio negli *Elementi di una dottrina dell'esperienza* lui dice c'è un qualche cosa che salva il materiale percettivo, il fatto che il materiale percettivo non si scioglie in un linguaggio. Acuto e grave indicano un luogo dell'esperienza in cui la parola non riesce a dissolvere la resistenza percettiva del materiale e condivido con te questo gusto un po' dissacratorio rispetto al tema dell'origine che ritorna anche in questo bel testo che pubblicato sulla fallacia dell'origine. Mi viene in mente questo l'unica volta che Piana fa un discorso sull'origine della musica è proprio per parlare del gioco. Si tratta di sdrammatizzare la nozione di voce come interiorità che è una nozione che incombe drammaticamente sul tema della voce e sull'idea di poter trasformare la voce come in qualche cosa che io posso ascoltare. E allora inventa questo mito che è molto ironico ed è

profondamente ludico del bestione vichiano che si ferisce e urla nella grotta e torna l'eco, torna l'eco della voce, la voce in eco non è più la mia voce ma è un suono che torna, quindi ha una sua oggettività e che cosa fa il bestione vichiano che è all'origine della musica, comincia a giocare con la voce. Questo secondo me è un tema interno, forte che è stato colto bene. E questo discorso della regola di proiezione è propria vera perché torna anche in questi saggi sulla matematica greca, la preistoria della matematica è un percorso immaginativo per lui.

Franco: Voi che lo conoscete bene, come mai nel 1999 abbandonò tutto, fa parte di questa libertà giocata nella sua vita personale? Ci sono delle ragioni? Perché uno che non lo conosce dice nel 99' piglia da Milano dal suo studio va in Calabria davanti al mare. E poi mi hanno detto che aveva due pianoforti, un violino, ha preso un camion e ha trasportato tutto là. Un gesto di forte libertà, ci vuol coraggio a fare una cosa di questo genere.

Paolo Spinicci: non ho idea del perché ma potrei raccontarti una telefonata. Poco prima di andare in pensione mi ha telefonato e mi ha detto: sai Paolo c'è un problema (lui abita a Cernusco Lombardone) da casa mia non si vede il mare. Io ho detto: guarda che sarebbe un problema se tu mi dicessi che da casa tua si vede il mare perché allora la cosa sarebbe grave. Questa strana telefonata per dirmi che non si vedeva il mare l'ho presa come a un sottotesto qual è il problema e ho capito che sarebbe andato via. Lì credo che ci fosse un incrocio di cose, da una parte credo che anche Marina che era la moglie avesse voglia di andare via. Lui aveva sicuramente in un certo senso, Giovanni era una persona che aveva nei confronti del suo lavoro universitario, anche qui devo dire un rapporto libero, nel senso che era un docente eccezionale, nel senso che credo che i corsi di Piana avrebbero potuto essere pubblicati il giorno dopo perché scriveva tutto, scriveva tutto per ogni corso ci saranno state circa 500 pagine. Poi faceva prima di venire a lezione si faceva degli strani sunti su dei fogli, erano parole con frecce e frecciatine poi tornava a casa, riprendeva le lezioni del giorno, la risistemava e poi la lezione del giorno dopo, ecc. Quindi i corsi di Giovanni potevano veramente essere pubblicati senza alterare una parola, non era un grande oratore ma era una persona che aveva un'enorme serietà di lavoro sulla preparazione dei corsi, credo come nessun'altra persona che io abbia avuto occasione di ascoltare. Però non era la persona che avesse per esempio un rapporto molto tranquillo con un mondo accademico, credo che le sue presenze in Consiglio di Facoltà o Dipartimento fossero festeggiate insieme alle congiunzioni astrali, cioè non ci andava sostanzialmente mai o di rado quando era proprio assolutamente necessario. E quando a un certo punto si è accorto che quello che faceva come ricerca non aveva più una connessione forte con quello che avrebbe dovuto insegnare a un certo punto prima ha inventato quest'idea estranea del corso che si sdoppia, voleva dire che lui faceva il corso della filosofia della musica e io che intervenivo dovevo fare un altro corso. Abbiamo fatto questa cosa per 2 o 3 anni e poi di fatto gli è stato chiaro che questa non era la via e quindi ha deciso di andare in pensione molto giovane perché aveva 60 anni. Però non so dire se è questo il motivo o il motivo è che voleva fare altro nella vita.

Serra: la mia impressione è che lui avesse proprio una scissione sul suo lavoro.

Nel senso che mi diceva: ma è possibile che ogni volta che facciamo filosofia della musica devo fare queste sei lezioni introduttive e ripetere le stesse cose. Cioè il suo studio diventava sempre più specialistico, sempre più ristretto, sempre più profondo e sempre più solitario perché questo è un peccato che questi studi tecnicamente splendidi che lui ha fatto di filosofia della musica siano stati non letti, non recensiti speso neanche capiti dai musicologi, né dai filosofi. Questa è stata sicuramente una spinta, l'altra è che lui aveva proprio la voglia di vedere il mare. Voglio dire un'ultima cosa, è vero che Piana è andato in pensione ma non è che abbia smesso di lavorare, ha continuato a pubblicare come una macchina da guerra, anzi aveva finalmente la possibilità di rimettere a posto. Infatti quanti sono? Sono 23 volumi, dovrebbe essere poi 24 e credo che anche quello sia stata l'occasione e poi è vero che il mondo accademico e Giovanni non si sono mai incrociati, credo che non facesse nulla di quello che facciamo noi quasi quotidianamente.

Paolo: Quando è comparso Internet *Le parole della filosofia* che avevamo fatto insieme venne pubblicata su un sito. Però questa cosa per Giovanni era stata una specie di fulminazione, cioè dire basta il libro è finito, il libro è finito nessuno leggerà mai più un libro, il sapere circolerà liberamente e il problema dei diritti di autori è un vecchio problema settecentesco che dovrà essere cancellato, non si dovrà più pubblicare, si pubblicherà così e lui ha preso alla lettera questa cosa. Il risultato ovviamente è a luci e ombra, nel senso che è vero che noi andiamo, andremo rapidamente verso un'epoca in cui il libro come oggetto cartaceo non ci sarà più. Però il libro come oggetto cartaceo è scomparso e in compenso sono comparsi come ovvio che accadesse dei soggetti economici forti che hanno preso in mano questo, Internet non è il luogo come dire della democrazia in rete, anzi ci sono segni che fanno pensare che ci siano dei problemi da quelle parti e il quadro di fondo è stato che lui ha pubblicato per anni dopo la *Filosofia della musica* solo libri, librettini forse *Mondrian e la musica*, e dopo il '95 non ha più pubblicato.

Carlo Serra: l'ultimo è stato *Il numero e figura*.

Paolo Spinicci: sì, ma non ha più scelto la via dell'editore. Lui ha fatto una scelta, il fatto che lui dice che il mondo accademico non l'ha letto e non l'ha capito è anche vero che parte del mondo accademico semplicemente non l'ha saputo e questo è un problema ma per colpa sua. Bisognava avere la capacità di dire può darsi che questo si accetta però le cose, non è che uno può fare in modo che il mondo lo segua.

Franco: adesso volevo chiedere a Carlo che uno dei concetti fondamentali che hai espresso tu è quello del piano e dello sfondo, questo qui è un concetto husserliano?

Serra: come lo svolgeva Giovanni era sì, in parte sì e in parte no, lui diceva di Husserl io sono sempre un passo prima, un passo dopo come dovrebbe essere sempre la filosofia fondamentalmente, cioè non una ripetizione. Figura sfondo lo si capisce benissimo in questo testo che lui ha fatto, in questa lezione del '96, *Sintesi passiva*, lì in poche pagine spiega bene questo problema e lì capisci anche la distanza da Husserl, perché Husserl apre un problema, lui lo sviluppa tutto in direzione sua.

Franco: l'ultima volta che è venuto da voi in Calabria ha fatto lezione su Pascoli, no?

Serra: è stata una cosa molto bella e come al solito le cose che faceva Giovanni era belle ed erano complesse. Lui voleva fare una lezione su Pascoli e la musica contemporaneamente voleva far ascoltare la sua musica (che era la cosa che temevamo tutti!) e però voleva anche far ascoltare della musica legata a Pascoli, quindi fu una lezione bellissima perché fece ascoltare il suo brano, mi disse Carlo solo tre minuti poi fece questa lezione bellissima su Pascoli e la musica che fece arrabbiare un italianista ma vi invito a leggere dopodiché ci fu il concerto. Le due lezioni che aveva fatto da noi sono state molto seguite, aveva colpito molto l'immaginario degli studenti.

Franco: infatti, ai giovani che si sono seduti da quella parte lì, credo che non so come avete captato questa figura, questo suo modo di porsi nelle aule e nei corridoi dell'Università ma anche questo suo in fondo controcorrente rispetto anche ai modi di fare i corsi di filosofia, e queste cose molto belle che ha detto Paolo su questa cosa dell'immaginazione per tornare ai materiali su cui ha lavorato con la musica. Ci dà l'idea della libertà sia una cosa importante, che dia un po' respiro a come vivere la propria pratica filosofica, il proprio modo di sentire, di essere dentro a questo circuito.

Serra: io credo che ci fosse un altro fatto del suo uscire per esempio da Milano, che fu la tragedia ideologica del postsessantotto. Piana ha visto come altri della sua generazione il crollo e soprattutto la deriva estremista, estremamente violenta di quelli anni e il suo rifiuto di stare a Milano, secondo me era per questo. Lui ha voluto chiudere con tutti i vecchi amici, i vecchi amici andavano da Tronti a Toni Negri e lì il taglio è stato radicale ed estremamente violento. Quindi lui era abituato a tagli bruschi da questo punto di vista. L'uscita da Milano secondo me è stata legata a quello. Tutta quella stagione era una stagione di tanti talenti, di persone estremamente intelligenti ma anche di avventure abbastanza complicate. Questo l'ho capito perché poi quando sono andato in Calabria e ho incontrato figure che ruotavano nella loro giovinezza intorno a lui e che facevano parte di quella deriva, questa cosa me l'hanno subito detta su Piana per cui a un certo punto se ne andato e avrà avuto dei buoni motivi. Anche questa è libertà, ma forse una libertà temperata da una forte dose di buon senso.

Spinicci: c'era una parte che questo era sperimentale, l'idea che se tu non sei capace di fare una cosa devi provare a farla. Credo di non averlo mai visto più contento di una cosa che io avevo fatto, della volta che avendo fatto un corso sul tempo, e una parte sulla misurazione del tempo, soprattutto perché avevo due bambini piccoli, ho costruito un orologio. Di questo lui era entusiasta. In realtà, l'idea credo di fondo era questa: che tu noi puoi...questo credo che ci fosse un elemento, una parte molto giocosa e in parte molto seria, che tu non puoi parlare di una cosa senza starci dentro, non puoi parlare di musica senza avere una qualche idea di che cosa vuol dire suonarla, provare a farla, cioè devi metterci dentro. La filosofia non è qualcosa che sorge appunto dai filosofi, se per filosofi si intende il fatto che sia una tradizione. Credo che una cosa che

veramente credo di aver imparato da Giovanni ma che in lui era assolutamente esemplare, era il fastidio per l'utilizzo trasversale dei temi. Cioè qualche cosa che puoi leggere così allora lo utilizzi rapidamente senza entrare nella sostanza del problema, che pure è presente in un'infinità di autori anche di grandissimo livello, l'utilizzare per esempio il fatto musicale per considerazioni genericamente filosofiche. Ci deve stare dentro, la filosofia sorge come diciamo da un eccesso di conoscenza del problema, non di un utilizzo così superficiale dei discorsi che si fanno sulla musica e occorre andare al nodo delle questioni.