



A.D. MDLXII



Università di Sassari  
Facoltà di Architettura di Alghero  
Dipartimento di Architettura, Pianificazione e Design

Dottorato di Ricerca in Architettura e Pianificazione  
XXII ciclo

**Architettura e Jazz.**  
**Il jazz nei processi di trasformazione dello spazio**

Coordinatore: Prof. Giovanni Maciocco

Docente Tutor: Prof. Giovanni Maciocco

Tesi di dottorato del  
Dott. Giovanni Maria Filindeu

ANNO ACCADEMICO 2008 - 2009

## Abstract

Music, as any other form of art, is primarily a construction of a space. Order, proportion, and temporal rhythm has stabilized/unified the relationship between music and architecture since old times. This relationship can still be effectively expressed through the Goethian idea of architecture as 'frozen music'. It is nonetheless true that, either music or architecture, as vital forms of human experience, are subjected to transformations due to their expressive qualities as well as their constituent features. Architecture, far from being intended as fixed setting of our existence, is strongly influenced by the temporal dimension of the project and by the subsequent spatial expressions. The willingness to accept the change and the denial of a fixed form has lead the architectural project to become a process. Such change has determined an abiding crisis for the architectural project, from the construction of its objectives to the identification of the means of control and representation. Jazz represents the musical form that, more than other forms of art, absorbs and implements cognitive models wherein improvisation, an availability to change, and a management of the unexpected, represent its constituent features. The attention jazz has captured as a reference model for the construction and interpretation of processes, goes across different disciplines: from the 'Organizational change theory' (Management Studies) to the 'Military Sciences'. The research is therefore intended to retrace the relationship between music and architecture exploring the various possibilities jazz offers to the construction of the architectural project.

## Indice

### 1. Spazio e Tempo nell'opera musicale

- 1.1 Il modello spaziale di Florenskij
- 1.2 Le trasformazioni. La proposta per un modello temporale
- 1.3 L'ordine temporale nell'opera musicale
- 1.4 I limiti della percezione cosciente dell'ordine temporale
- 1.5 Transizioni, distrazioni e passaggi nella percezione e comprensione dell'opera d'arte
- 1.6 Il pubblico come soggetto attivo nel processo creativo

### 2. Spazio e Tempo nel Jazz

- 2.1 Il Jazz introduce l'improvvisazione
- 2.2 Improvvisazione e progetto
- 2.3 Partecipazione all'opera d'arte
- 2.4 Esecutore e performer
- 2.5 Le tre traduzioni dell'opera musicale
- 2.6 Lo spazio di confine nella performance artistica
- 2.7 Dal sostantivo al verbo: la componente dinamica del Jazz
- 2.8 Lo spazio del Jazz: un ambiente in continua trasformazione
- 2.9 Il funzionamento comunicativo della musica. L'analisi di P. Tagg

### 3. I luoghi del Jazz

- 3.1 Birdlands. Lo spazio fisico della performance
- 3.2 La nascita dei Jazz festivals
- 3.3 L'evento artistico nel territorio: Umbria jazz
- 3.4 I nuovi significati del luogo
- 3.5 Il consumo del luogo
- 3.6 Dal luogo alla location
- 3.7 La messa in scena del locale
- 3.8 Un serbatoio di formule dal passato
- 3.9 Invasione ed evasione dal luogo

### 4. Jazz e territorio: il Festival di Time in Jazz a Berchidda

- 4.1 Paolo Fresu in Berchidda
- 4.2 Dalla metropoli al villaggio
- 4.3 Dalla città al territorio
- 4.4 La comunità al centro del mondo
- 4.5 Processi coesivi
- 4.6 L'influenza dei mezzi di comunicazione di massa
- 4.7 La costruzione del ricordo e la *nostalgia del futuro*
- 4.8 La produzione del contesto

## **5. Improvvisazione e organizzazione del cambiamento**

- 5.1 La disponibilità al cambiamento, creatività e necessità.
- 5.2 Improvisa-azione
- 5.3 Il tempo del progetto
- 5.4 Just in Case vs Just in Time planning: due approcci a confronto
- 5.5 Introduzione alla velocità
- 5.7 Dromologia del progetto
- 5.8 L'improvvisazione Jazz nella costruzione di processi decisionali
- 5.9 La percezione dell'improvvisazione
- 5.10 Il Jazz come metafora

## **6. Jazz ed architettura. Contributi alla costruzione e controllo del progetto**

- 6.1 Progettare il progetto
- 6.2 Macchine per istruzioni. L'utilizzo dei diagrammi nella costruzione del progetto
- 6.3 Il comportamento dialettico del Jazz e la convergenza con il progetto di architettura

## Capitolo 1

### Spazio e Tempo nell'opera musicale

Il modello tripartito cose-ambiente-spazio di Florenskij ha costituito le premesse iniziali del lavoro per cercare di comprendere come la musica costruisca uno spazio. Abbiamo successivamente osservato come, per lo stesso Florenskij, lo spazio ed il tempo agiscano congiuntamente e si radunino in un unico istante atemporale che per il filosofo russo coincide con quello finale, il momento in cui l'opera data ci appare in un tutt'uno. Parallelamente viene indicato come, per Anton Ehrenzweig, l'ordine nell'ascolto temporale e non-temporale contribuisca alla percezione dell'opera musicale e come questa dipenda da una struttura primaria inarticolata basata su elementi inconsci e da una sovrastruttura cosciente basata su interpretazioni gestaltiche dell'opera.

Successivamente viene visto come la percezione dell'opera d'arte musicale abbia a che fare con dei meccanismi interpretativi che ora, alla luce delle ultime considerazioni su aspetti legati alla traduzione, ci sembra riportino alla definizione di un nuovo elemento spaziale o, meglio, alla configurazione di un nuovo spazio collocato tra pubblico ed artista. Si tratta di uno spazio liminare, costruito con il contributo attivo di musicisti e pubblico, che viene introdotto nella ricerca come *spazio terzo*.

#### 1.1 Il modello spaziale di Florenskij

Le forme e le modalità che vengono utilizzate per la realizzazione di un evento musicale, sia esso un concerto o un festival della durata di più giorni, sono sostanzialmente note. Generalmente prevedono un palco, sul quale si trovano i musicisti, ed uno spazio, antistante ad esso, predisposto per l'audience, ed organizzato in file parallele di sedute. Il tutto è inserito in una o più locations, scelte in genere tra quelle ritenute più idonee, secondo disposizioni logistiche o vocazioni suggestive. Fino a questo punto niente di particolare ma possiamo dire che cosa succeda esattamente quando assistiamo ad un concerto jazz? Che tipo di relazioni siamo in grado di stabilire con i musicisti? E se queste relazioni esistono, in che modo possiamo ancora definirci "solo" spettatori? Per poter avere risposte a tali quesiti occorre inizialmente chiarire cosa sostanzialmente faccia e provochi il jazz. Prima di tutto, nel suo manifestarsi, il jazz, così come qualsiasi forma d'arte, definisce uno spazio e, più precisamente, lo spazio della creazione artistica. Secondo il pensiero del filosofo, matematico e fisico Pavel Florenskij (1882-1937), ogni forma di cultura consiste sostanzialmente nell'organizzazione di uno spazio: "La concezione del mondo [...] è concezione dello spazio" <sup>1</sup>. Secondo Florenskij i tre generi principali nei quali si attua il processo di conoscenza sono tecnica, scienza ed arte. Seppure non appaia semplice definire precisamente i limiti di tali ambiti, è possibile far corrispondere al primo, quello della tecnica, l'idea che lo spazio si manifesti nel mondo visibile, sostanzialmente, attraverso un oggetto. Un elemento totalmente fuori da noi capace di relazionarsi con la nostra sfera materiale, di mostrarsi attraverso applicazioni d'uso quotidiano e quindi di stabilire una relazione chiara con la nostra vita e con le diverse attività che la compongono. Per quanto attiene alla scienza, lo sforzo organizzativo è concentrato su quelle che possiamo definire le nostre rappresentazioni

---

<sup>1</sup> Florenskij (1995), "Analiz prostranstvennosti i vremeni v chudožestvenno-izobrazitelnyh proizvedenijach", (Analisi della spazialità e del tempo nelle opere dell'arte figurativa), in N. Mislér (a cura di), *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano, pag. 15.

della realtà (il termine scienza comprende quindi anche la filosofia). Si tratta di uno spazio sostanzialmente mentale, di non facile definizione, non certamente direttamente collegato con gli aspetti quotidiani della nostra vita. Il terzo spazio è quello della rappresentazione artistica. L'organizzazione dello spazio così espressa è da intendersi come la risultante delle singole azioni prodotte sui (o dai) suoi elementi costitutivi. Si tratta in sostanza di considerare lo spazio come il prodotto di diverse trasformazioni e quindi di espressioni di attività. Sono quindi le attività che costituiscono lo spazio. I dati della realtà, le cose, gli elementi iniziali vivono in un ambiente che viene ogni volta definito dalle varie trasformazioni che le stesse cose attuano. In questo senso è l'ambiente che mantiene in vita le cose e gli dà significato. Lo spazio è invece una configurazione fondamentale che non dipende dall'ambiente. Tra esso e le cose attribuisce semmai una relazione.

L'insieme delle relazioni tra cose-ambiente-spazio viene definita da Florenskij "spazialità" (*prostranstvennost'*). Il rapporto tra la realtà e lo spazio appare quindi mediato dalle trasformazioni (dalle attività condotte dalle o sulle cose).

## 1.2 Le trasformazioni e la nascita del modello temporale

Pur avendo sostanzialmente elaborato un modello fisico dove cioè le cose, gli ambienti e lo spazio appaiono maggiormente definiti dal momento in cui ogni sistema di relazioni è compiuto, per il fatto stesso che si considerino le trasformazioni sulle cose, è possibile introdurre un elemento di ragionamento sulla sfera temporale. In realtà, come osservato da Papagno<sup>2</sup> esiste un modello storico che presenta un'organizzazione tripartita come quella presentata nel modello fisico di Florenskij<sup>3</sup>. Si tratta dei tre elementi materiali-attività-funzioni.

Se è abbastanza facile far corrispondere per analogia i materiali alle cose di Florenskij, già nella relazione tra le attività, appartenenti al modello storico e l'ambiente, appartenente al modello fisico, si può notare come il secondo sia rappresentato in una sua forma per così dire definitiva o comunque statica. Proseguendo nell'analogia è chiaro come le funzioni raccontino facilmente il susseguirsi temporale all'interno del modello storico mentre lo spazio di Florenskij risulti descritto a mezzo di immagini che, tutt'al più, possono rappresentare un momento, più o meno preciso, di uno sviluppo, non ancora di un processo. Si tratta di una sorta di istantanee colte in un momento particolare, forse anche il più rappresentativo, ma che difficilmente possono considerarsi sufficienti a chiarire lo spazio della creazione artistica.

Restando su Florenskij e considerando come primo elemento utile al ragionamento il fatto che l'ambiente artistico si crei per mezzo di trasformazioni, seguiamo avendo come obiettivo indagare come il matematico russo si ponga nei confronti della creazione musicale. Assumendo il tempo come il più significativo dei contributi che la musica è in grado di fornire nell'ambito delle creazioni artistiche, preliminarmente occorre ragionare su come Florenskij lo intenda: "[...] il tempo è sempre presente nel modello della realtà che noi ci costruiamo. Esso costituisce sempre una certa profondità della realtà, ma, a differenza dello spessore, questa profondità è qualcosa che appartiene alla quarta non alla terza, dimensione, il tempo costituisce la quarta coordinata della realtà"<sup>4</sup>. Ancora sul tempo scrive Florenskij ne *"La colonna e il fondamento della Verità"* (1914) è "la forma della transitorietà dei fenomeni. [...] Tutto scivola dalla memoria, passa attraverso la memoria, si dimentica. Il tempo, *chrónos*, produce fenomeni, ma come *Chrónos*, il

---

<sup>2</sup> Giuseppe Papagno è stato Professore ordinario di Storia Contemporanea nella Università di Parma dove ha insegnato fino alla recente scomparsa avvenuta nel settembre 2009 a 71 anni.

<sup>3</sup> G. Papagno, *Materiale, Attività Funzione. Un modello per la storia*, Diabasis, Reggio Emilia. 2000

<sup>4</sup> P.A. Florenskij, (1995), *Op. cit.* pag. 319.

suo archetipo mitologico, divora i propri figli. L'essenza stessa della coscienza, della vita, di ogni realtà, sta nella transitorietà, cioè in una specie di dimenticanza metafisica.”<sup>5</sup>

Se è vero che la concezione spaziale di Florenskij potrebbe essere stata influenzata dai grandi pensatori del 900 che hanno lavorato sulla geometria non euclidea (su tutti Lobačevskij<sup>6</sup>) è vero che all'interno di essa esisteva già, inteso come fondamentale, l'elemento tempo. Soprattutto è chiaro che Florenskij considerasse spazio e tempo come elementi inscindibili: “[...] Il tempo e lo spazio non sono divisibili: non si può affermare che ci sia prima il tempo e poi lo spazio. Essi si danno sempre congiuntamente.”<sup>7</sup> Florenskij non vede come possibile parlare del tempo in maniera astratta, disgiunta dallo spazio. “C'è una sola realtà, che è una realtà spazio-temporale, e non esistono due realtà, due mondi, temporale e spaziale.”<sup>8</sup> Sempre sul tempo Florenskij nota come non sia possibile avere la corretta informazione su un fatto qualsiasi se lo si sceglie di rappresentare ad un singolo, per quanto significativo, momento del suo divenire”. Un singolo momento strappato non ci mostra l'immagine intera di una cosa, come non ce la mostrano molti di questi momenti quando si prende ciascuno di essi singolarmente e non si coglie la forma del fenomeno secondo la quarta coordinata».<sup>9</sup> Potremmo dire che allora, considerando come momento più rappresentativo della creazione artistica, il momento finale e conclusivo dell'opera stessa, questo non sarebbe comunque capace di rappresentarla correttamente e compiutamente. A dire il vero la somma delle varie fasi dell'esistenza di una data realtà in un qualcosa di atemporale, ma sempre descritto da un ordine, viene espresso da Florenskij proprio con l'esempio della musica:” In un ascolto attivo il tempo dell'opera musicale viene superato, perché esso è già stato superato nella creazione stessa, e l'opera si trova nella nostra anima come qualcosa di unitario, istantaneo e insieme eterno, come un istante eterno, seppure organizzato, e anzi un istante eterno proprio perché organizzato.”<sup>10</sup> Più avanti chiariremo cosa Florenskij intenda per 'ascolto attivo', per ora possiamo limitarci ad evidenziare due aspetti importanti: il primo riguarda il fatto che egli separi il momento della creazione artistica da quello della sua rappresentazione (in musica la composizione dall'esecuzione), il secondo riguarda l'esercizio cosciente della lettura di una composizione in riferimento alla propria organizzazione temporale. Fermiamoci un momento su questo secondo punto.

Lo studioso di Psicanalisi e di Estetica, Anton Ehrenzweig ha sostenuto come la coscienza, limitandosi ad una articolazione interna asservita ad un ordine temporale, non sia in grado di apprezzare l'azione artistica indipendentemente dall'ordine temporale cosciente. In sostanza alla coscienza è indispensabile partire da un'articolazione temporale dell'opera per poterla apprezzare. Anche ad un'azione invertita temporalmente la coscienza non sa rispondere mentre è l'inconscio che percepisce l'azione indipendentemente dall'ordine temporale. Lo psicanalista viennese prende inizialmente a riferimento l'esempio di un motto di spirito e di una caricatura. Se secondo Freud un motto di spirito destabilizza la coscienza con la sua apparenza irrazionale, l'effetto divertente della caricatura potrebbe derivare dalla assoluta esclusione della coscienza gestaltica nel vedere una somiglianza. Ehrenzweig sostiene che l'inconscio sia in grado di riconoscere la somiglianza nella caricatura, assorbire una carica energetica dalla coscienza per

---

<sup>5</sup> Cfr. Florenskij, (1998) *La colonna e il fondamento della Verità*, (a cura di) P. Modesto, Milano, pag. 337.

<sup>6</sup> Nikolaj Ivanovič Lobačevskij matematico e scienziato russo, noto per i suoi contributi all'introduzione delle geometrie non euclidee morì nel 1856, venti anni prima che le sue teorie guadagnassero il riconoscimento internazionale.

<sup>7</sup> P.A. Florenskij, (1995), *Op. cit.* pag. 319.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pag. 323.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pag. 145.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pag. 156.

poi liberarla in risa esattamente come riesce a capire il simbolismo di un motto di spirito. Su come l'inconscio sia in grado di percepire il materiale linguistico indipendentemente dalla sua sequenza temporale, Anton Ehrenzweig porta l'esempio di un motto di spirito citato da Freud e riportato qui nella sua traduzione inglese da A.A. Brill 11 : “ Due spiritosi uomini di stato, X e Y, si incontrarono a un pranzo. X, svolgendo il ruolo di direttore dei brindisi, presentò Y nel modo seguente: ‘il mio amico, Y, è un uomo meraviglioso. Basta aprirgli la bocca, introdurci una cena ed appare un discorso, ecc.’. Rispondendogli, Y disse: ‘il mio amico, direttore del brindisi, vi ha detto che uomo meraviglioso sono io, che basta aprirmi la bocca, introdurci una cena, e compare un discorso. Ora lasciate che vi dica che uomo meraviglioso è *lui*’. Basta aprire la bocca di chiunque, metterci dentro il suo discorso, e compare la cena”<sup>12</sup>. L'espressione simbolica presente nel motto, definita da Ehrenzweig come aggressiva, ci rivela come i discorsi del signor X facciano vomitare. In sostanza l'ordine delle parole, e quindi delle azioni, provoca un cambiamento di senso che provoca una sorta di resistenza nella coscienza mentre è proprio la componente inconscia, presente nell'articolazione del linguaggio, a dare il nuovo significato inaspettato e divertente. Si potrebbe proseguire dicendo che mentre non è necessaria nessuna componente ludica per far funzionare il corso razionale del linguaggio, una componente razionale, invertita inaspettatamente, produce un elemento ludico percepito inconsciamente ed espresso con le risa. Ehrenzweig mostra a questo punto altri esempi riferiti all'ascolto invertito di un brano musicale, di un discorso o di un film. In questo caso la componente razionale cosciente non è assolutamente in grado di percepire la corretta sequenza temporale rimanendo, come sostiene lo studioso austriaco, 'inerte' mentre l'inconscio si carica energicamente per liberarsi alla fine con una risata.

---

11 Ehrenzweig (1977), *La Psicoanalisi della Percezione nella Musica e nelle arti figurative*, Astrolabio, Roma, pag.123.

12 Freud (1972), *Opere*, vol. V, Boringhieri, Torino. In realtà il motto citato da Freud era differente. A.A. Brill, trovando difficoltà durante la traduzione in inglese del testo di Freud, ha deciso per una sostituzione del motto con uno di analogo effetto ma molto più articolato di quello freudiano. Il motto originale, tradotto in lingua italiana da Susanna Aymone Marsan è: “Il tenore di vita dei coniugi X è piuttosto elevato; secondo alcuni il marito deve aver *guadagnato molto* ed essersi poi *un po' adagiato*, secondo altri è invece la moglie che si è *un po' adagiata* e così ha *guadagnato molto*”.



## Il modello spaziale di Florenskij

### Modello spaziale di Florenskij

**cose**



**ambiente**



**spazio**



### Modello storico di Papagno

**materiali**

relazione diretta

**attività**

nell'ambiente c'è una rappresentazione stabile

**funzioni**

lo spazio come successione di immagini

Nella figura in alto il modello di Florenskij e quello di Papagno a confronto.

### 1.3 L'ordine temporale nell'opera musicale

Anton Ehrenzweig sostiene altresì che questa forma di ascolto inconscio 'atemporale' sia possibile durante la creazione di un'opera d'arte nel momento in cui la coscienza scende ad un livello inferiore: il livello della percezione artistica priva di Gestalt. Per dimostrare questo aspetto riporta una descrizione del processo compositivo fatta da Mozart. Il grande compositore era in grado di terminare le proprie opere mentalmente, prima di darne stesura scritta, dando voce a piccoli elementi latenti che gradualmente si univano e trasformavano: "[...] e lo lascio andare più ampiamente e con più chiarezza, e alla fine viene quasi completato nella mia testa, anche quando è un pezzo lungo, cosicché io lo vedo tutto in un'unica occhiata, mentalmente, come se fosse un quadro meraviglioso o un bellissimo essere umano; in questo modo nella mia immaginazione non lo sento affatto come una successione - come sarà in seguito - ma tutto in una volta, come era nel primo momento. E' una gioia rara! Tutta l'invenzione e la creatività passano dentro di me come in un sogno potente e bellissimo..."<sup>13</sup> Possiamo a questo punto tornare su Florenskij e su come l'esempio mozartiano citato confermi l'esistenza di questo momento ultimo e supremo in cui sia possibile la percezione sublime e cosciente di un'opera musicale nel suo insieme per quanto possa essere complessa ed articolata.

La distanza che intercorre tra il compositore che, ispirato e consapevole, compone e riconsidera la propria opera e l'ascoltatore che la riceve in esecuzione, è colmata dall'ascolto attivo. Attraverso l'ascolto attivo è possibile ricostruire il senso compiuto di un'opera musicale. Per farlo è possibile, secondo Florenskij, utilizzare alcuni strumenti propri delle modalità di organizzazione di uno spazio. Più in generale, riferendosi alla musica rispetto ai suoi aspetti costitutivi in relazione al modello tripartito cose-ambiente-spazio, e quindi alla musica come creazione di uno spazio, Florenskij sostiene: "Nella musica, come proprietà caratteristiche della capienza corrispondenti a quelle dello spazio, servono, con diverse sfumature, i temi, i ritmi, gli accenti e i metri che hanno a che fare con le durate; e poi la melodia che utilizza le altezze; l'armonia e l'orchestrazione che riempiono lo spazio di elementi simultanei, ecc."<sup>14</sup> Partendo da queste considerazioni, la musica appare come una costruzione dove la somma delle proprie parti costitutive, organizzate e descritte secondo le modalità proprie della disciplina e teoria musicale, trova nell'opera compiuta una espressione finale, per così dire, atemporale. L'opera musicale ci appare un tutt'uno e non sarà più necessario, per la sua comprensione, decomporla per parti appunto perché questo sforzo si è sostanzialmente esaurito nella composizione stessa. Florenskij parla in questo caso di concentrazione temporale. Sempre secondo il filosofo russo: "Questo è un unico punto, un'unica monade, che contiene in sé una pienezza organizzata di suoni, ma il mondo di tale varietà si concentra qui, una prima volta attraverso l'atto creativo, e poi, in un secondo tempo, attraverso la coscienza che percepisce in un solo punto, in una *sol*a percezione, in un *sol*o atto appercettivo."<sup>15</sup>

### 1.4 I limiti della percezione cosciente dell'ordine temporale

Da quanto espresso fino ad ora, avendo preso come riferimento iniziale il lavoro di Florenskij, possiamo stabilire come la musica sia effettivamente capace di costruire uno spazio e come il dato temporale, essenziale in musica, sia una componente fondamentale anche per la descrizione dello spazio stesso. Ma l'ascolto attivo di Florenskij, durante l'esecuzione di un'opera musicale è capace di rivelarci pienamente l'opera stessa? Fino a che punto è possibile ritenere

<sup>13</sup> A. Ehrenzweig, (1977), *Op. cit.* pag.125.

<sup>14</sup> P.A. Florenskij, (1995), *Op. cit.* pag. 154.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pag. 156.

che l'ascolto attivo, condotto anche dopo aver ascoltato più volte l'opera, sia in grado di porre alla nostra coscienza l'opera o addirittura il processo creativo che l'ha composta? Più che provare ora a rispondere a queste domande, cerchiamo ulteriori elementi, interni ai processi compositivi musicali, capaci di farci più chiarezza. Se prendiamo ad esempio il lavoro di J.S. Bach possiamo notare come la straordinaria complessità della sua musica potesse solo in parte essere capita durante un ascolto, seppure attivo. Bach, infatti, faceva uso di trasformazioni 'speculari' della melodia che non potevano essere percepite se non attraverso una lettura della partitura scritta. Inoltre la sovrapposizione di temi speculari ed, anzi, di tutta la struttura polifonica di una sua fuga, non solo non genera sconcerto, fastidio, ruvidità al nostro ascolto ma anzi ci appare come bellissima, armonica ed espressiva. Nel secolo dei lumi questo modo di comporre poteva generare, come ha fatto, alcune perplessità legate al fatto che si ritenesse Bach, consapevole della sua incredibile maestria compositiva, desideroso di esprimere esclusivamente il suo virtuosismo. In sostanza di prodursi in un esercizio difficile e faticosissimo allo scopo di dimostrare la sua enorme capacità senza alcuno scopo realmente creativo. Questo proprio perché essendo sostanzialmente impossibile per un ascoltatore, per quanto capace, rendersi conto della complessità di una sovrapposizione speculare di polifonie complesse, si riteneva tale sforzo appunto vano in quanto non 'comunicabile'. Anton Ehrenzweig cita l'esempio delle polifonie speculari di Bach proprio per dimostrare il contrario di quanto asserivano i critici del tempo<sup>16</sup>. Secondo lo studioso la percezione cosciente non è in effetti in grado di apprezzare una simile composizione, proprio perché legata all'ordine temporale, mentre lo è la percezione legata all'inconscio. Per essere in grado di concepire una musica che sia ugualmente significativa ed espressiva se suonata rispetto ad una sequenza temporale sia che venga proposta al suo esatto contrario occorre, secondo Ehrenzweig, pensarla nella propria mente come un unico atto creativo atemporale. Fra coloro che, più recentemente, hanno considerato l'aspetto della percezione subcosciente nelle proprie composizioni, vi è A. Schönberg. Nella sua musica seriale sappiamo che un tema può comparire più volte, trasformato ad esempio in accordi o in alterazioni melodiche, ma mai una nota può essere espressa la volta successiva prima che non siano comparsi tutti i restanti undici semitoni della scala. Una legge così importante e rigida, è d'altra parte difficile che possa essere seguita da un ascoltatore. La straordinaria complessità di una musica di questo tipo rende difficile che venga registrata, da parte di un ascoltatore quanto si voglia esperto e capace, una qualche alterazione se non attraverso la lettura della partitura. Schönberg era convinto che il nostro subcosciente, agendo indipendentemente dalla nostra volontà, avrebbe riportato a chiarezza ciò che la struttura cosciente non aveva riconosciuto. Il critico Richard S.Hill, non convinto dell'uso che Schönberg faceva della scala dodecafonica, sosteneva che: "[...] naturalmente simili distribuzioni della scala non potevano essere percepite sensibilmente, ed afferrate intellettualmente come strutture motivali, qualunque fosse l'esperienza che l'ascoltatore aveva di quella musica... Le note, dopo tutto, non possono essere collegate arbitrariamente. Un movimento melodico naturale si ottiene soltanto rispettando leggi psicologiche fondamentali".<sup>17</sup> Se è possibile avanzare una critica ad Hill per il fatto che egli, probabilmente influenzato dalla teoria degli psicologi della Gestalt, abbia 'esagerato' a definire come arbitrario il metodo compositivo di Schönberg, dobbiamo altresì introdurre un altro elemento che forse complica ancora di più le cose. Ammettiamo, cioè, l'esistenza di un metodo arbitrario, dove non solo le leggi compositive della creazione artistica non assecondano principi estetici chiari (come nel caso della Gestalt) ma anzi non sembrano avere nessuna legge.

---

<sup>16</sup> A. Ehrenzweig (1977), *Op. cit.* pag.126.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pag. 129.

### 1.5 Transizioni, distrazioni e passaggi nella percezione e comprensione dell'opera d'arte

Ancora una volta è Anton Ehrenzweig che fornisce un importante contributo al ragionamento attraverso nel capitolo sull'articolazione del linguaggio della forma musicale nel libro *La Psicoanalisi della Percezione nella musica e nelle arti figurative*. Analizzando alcuni importanti aspetti della musica medioevale che utilizza molti elementi di tipo transizionale, come dissonanze, tremolii e glissandi, cerca di capire quale possa essere il meccanismo di "rimozione" di tali elementi in una comprensione cosciente o meglio la loro importanza di "struttura inarticolata" all'interno della composizione musicale. Ehrenzweig fa a questo punto un paragone con l'abitudine dei bambini ad ascoltare storie lunghissime, costituite da una grande quantità di materiale inarticolato, aspettando di cogliere, a tratti, una parola familiare.<sup>18</sup> La loro capacità di rimuovere il materiale formalmente inarticolato per occuparsi di quello che viene veramente capito è, per Ehrenzweig, imparentato con quella che definisce 'l'articolazione artistica primitiva' quella cioè che fa uso di elementi transitivi inarticolati come accordi di passaggio, uso di armonici ecc. Secondo lo Psicologo e Filosofo americano William James è la nostra capacità 'internodale' che ci fa apprezzare cosa succeda nel passaggio da un elemento ad un altro (un accordo ad un altro). Quelli che lui definisce stati 'transitivi' ricorrenti nelle esperienze formali inarticolate, si collocano tra i contenuti 'sostanziali' chiaramente determinati dalla coscienza. Per ogni affermazione del pensiero esiste un'anticipazione 'transitiva'. James si chiede: [...] che tipo di fenomeno mentale sia *l'intenzione di dire una cosa* prima di averla letta. E' un'intenzione assolutamente precisa, diversa da tutte le intenzioni, cui corrisponde, perciò, uno stato di coscienza assolutamente specifico; e tuttavia quanto di essa consiste di immagini sensoriali determinate, parole o cose? Quasi nulla! ...Essa ha perciò un carattere suo proprio, di natura estremamente concreta, eppure cosa possiamo dire senza usare parole che appartengano a fenomeni mentali successivi che si sostituiscono ad essa? L'unico nome che si può darle è *l'intenzione di dire questo e questo*".<sup>19</sup> James considera questa esperienza, che vede il ricollegare retrospettivamente l'idea formativa articolata successiva ad uno stato originario inarticolato uno dei due tipi di 'Fallacia dello Psicologo'. Si tratta di una struttura di tipo gestaltico, particolarmente articolata, che serve a spiegare una struttura primaria inarticolata. L'altro tipo si riferisce all'interruzione anticipatoria della coscienza, all'interno dello stato creativo, come una 'distrazione' in parte simile alla sospensione di attività cosciente del sogno ad occhi aperti. La lacuna che si avverte in questa interruzione di coscienza non è altro che la percezione inarticolata creativa che ci 'invita', simile ad una visione, verso un'idea.

Freud aveva notato come la nostra mente, durante la veglia, tendesse a ricordare un sogno passato con una struttura troppo articolata rispetto al sogno e che, anzi, quelli che potevano sembrare dettagli inarticolati (eliminati proprio dalla costruzione del ricordo eccessivamente articolato) possedevano il contenuto simbolico onirico più significativo. Freud quindi si rendeva conto della problematica della 'traduzione' dei contenuti inconsci in termini razionalmente

---

<sup>18</sup> Anton Ehrenzweig, in questo caso, cita W. James che nel libro *I Principi della Psicologia*, parla dell'abitudine dei bambini a sopportare lunghi periodi di sospensione in un passo che vale la pena riportare: "Ci sembra strano che i bambini piccoli seguano con così rapita attenzione la lettura di storie raccontate con parole metà delle quali sono a loro sconosciute, senza chiedere il significato di nessuna di esse. Ma la forma del loro pensiero è esattamente come quella del nostro pensiero quando è rapido. Entrambi sorvoliamo larghe parti delle frasi pronunciate e prestiamo attenzione soltanto alle parti iniziali, a quelle di svolta, e alle conclusioni sostanziali qua e là. Tutto il resto, per quanto possa essere potenzialmente sostanziale e in se stesso intelleggibile, è utile quale materiale di connessione" (W. James, (1901), *The Principles of Psychology*, Macmillan and Co., London, pag.264).

<sup>19</sup> *Ibidem*, pag.253.

intelligibili. Forse Freud era d'altra parte più interessato al problema epistemologico legato alla 'traduzione' dei contenuti inconsci dal punto di vista clinico. Indagare, cioè, su come il processo di rimozione delle resistenze alla rievocazione degli elementi simbolici inconsci, servisse a rivelare ad esempio i contenuti infantili rimossi. Nel nostro caso l'indagine sulla struttura inarticolata serve ad avere informazioni sulle manifestazioni dell'inconscio nella forma artistica. Il problema sembra essere sempre riconoscere, con un unico atto di comprensione, la struttura inarticolata originaria del sogno. Abbiamo visto come Freud si sia occupato dell'analisi razionale del motto di spirito. Anton Ehrenzweig nota come per Freud, procedere razionalmente a decomporre l'articolazione del linguaggio, serve a capire il senso estetico di un pensiero arguto, il motto, lasciando però fuori la qualità esilarante del motto stesso che precede l'analisi stessa. Proseguendo nel ragionamento si vede come per l'opera dell'artista appaia fondamentale cercare di recuperare il contributo inconscio dato dalla prima struttura inarticolata. L'opera d'arte potrebbe, a questo punto, essere vista come un processo creativo articolato in più momenti: il primo si riferisce ad una struttura inarticolata dell'inconscio, dove si forma la 'visione creativa', il secondo è riferito ad una sovrastruttura legata ad elaborazioni gestaltiche che vengono proiettate dalla coscienza sulla precedente struttura inarticolata nella quale risiedono gli elementi simbolici dell'inconscio.

### **1.6 Il pubblico come soggetto attivo nel processo creativo**

A questo punto Ehrenzweig introduce la figura del pubblico. E' a lui infatti che spetta il compito di proiettare sull'opera dell'artista la sovrastruttura estetica che ne determinerà il godimento. Solo fino ad un certo punto l'artista sarà capace di stimolare, di indirizzare il pubblico verso la comprensione della propria opera fornendo materiale inarticolato mentre sarà il pubblico stesso che su di esso stenderà una struttura articolata basata su una percezione cosciente di tipo estetico. Se è vero che possiamo assumere come autentico processo creativo dell'artista quello che si svolge durante la creazione di materiale inarticolato inconscio, possiamo altresì affermare che il pubblico non è in grado di sottrarsi alla proiezione della struttura secondaria gestaltica. In sostanza, l'opera d'arte, nel suo farsi, muta nel passaggio dalla percezione inconscia dell'artista alla traduzione del pubblico. Potremmo solo aggiungere che l'artista cercherà di inserire, all'interno della propria opera, elementi inconsci allo scopo di distruggere la percezione cosciente razionale ed evocare, nel pubblico, i processi secondari necessari alla lettura articolata dell'opera stessa. Questo è compito del pubblico o, se vogliamo, del critico d'arte, il quale non può allora fare riferimento all'opera d'arte oggettiva quanto al processo articolato cosciente che ne segue e che la 'traduce' in un luogo e momento storico preciso. Ci sembra di vedere in questo ragionamento alcuni elementi di grande importanza. Fra tutti possiamo indicare la delicata operazione della 'traduzione' o, meglio, la natura e le modalità di formazione e rappresentazione del processo di trasferimento del messaggio, contenuto nell'opera d'arte, dall'artista al suo pubblico.

Un pericolo derivato da questo processo di 'traduzione' è proprio uno dei due casi di 'Fallacia dello Psicologo' di cui parla William James e cioè, lo ricordiamo, il guardare retrospettivamente l'idea formativa articolata successiva ad uno stato originario inarticolato. I rischi di fraintendimento sono molto elevati ed, in ogni caso, esiste la possibilità di perdita di contenuti creativi di un'opera d'arte dovuti ad una 'traduzione' articolata e costruita secondo le modalità di analisi cosciente ed estetica del periodo. D'altra parte, oggi, partendo da queste considerazioni, è possibile rendersi conto che ri-leggere o ri-tradurre un'opera d'arte del passato, già ampiamente discussa ed analizzata, permette di poter proiettare nuovi elementi, sempre

appartenenti ad una percezione articolata e cosciente, sui contenuti inarticolati inconsci originali. Richard Flatter, analizzando e traducendo in tedesco i testi di Shakespeare, prestò attenzione ad alcune irregolarità, presenti nel primo *in-folio*, che nascondevano una grande importanza drammatica assolutamente non capita dal copista. Una su tutte è rappresentata dal fatto che, durante i dialoghi drammatici, capitava che alcuni versi di un personaggio venivano interrotti dall'insorgere di un verso successivo per bocca di un altro personaggio.<sup>20</sup> Questo fatto, che veniva, dai curatori delle edizioni successive al primo *in-folio*, considerato distraente rispetto alla comprensione corretta del testo, è invece per Flatter dimostrazione della grande capacità creativa dello scrittore inglese nel rappresentare la concitazione tipica di un momento drammatico.

Abbiamo precedentemente ricordato l'importanza degli elementi transitivi in un'opera musicale e come in realtà questi siano stati rimossi intenzionalmente attraverso la lettura critica dell'opera (che altro non è che la sovrastruttura articolata cosciente secondaria). Il processo di 'traduzione'<sup>21</sup> di un'opera d'arte musicale può essere inteso come compiuto in tre momenti, il primo dall'esecutore che, interpretando la partitura, la rappresenta con una carica emotiva personale mediata dalla propria personalità creativa e capacità tecnica, il secondo da parte del pubblico che, attraverso un ascolto il più possibile attivo (nel senso attribuitogli da Florenskij), la riceve dall'esecutore e la restituisce alla coscienza, secondo la propria capacità interpretativa e sensibilità artistica, il terzo da parte del critico d'arte che, a fronte di una maggiore conoscenza, ascolta l'opera e la giudica anche in considerazione delle passate esibizioni dell'esecutore o rappresentazioni della stessa opera in passato. Nel primo caso abbiamo un musicista che si prepara specificamente sull'opera da suonare, la analizza, la ricomponne criticamente per poi rappresentarla soggettivamente. Nel secondo caso l'attenzione del pubblico, la sua maggiore o minore preparazione specifica o la capacità creativa dell'esecutore, determineranno il gradimento dell'esecuzione e la comprensione dell'opera stessa. Nel terzo caso il critico 'traduttore' agisce secondo la propria preparazione specifica, ma anche con la consapevolezza che il suo giudizio influenzerà e determinerà, in misura più o meno prevalente, successive traduzioni da parte del pubblico.

Jacques Derrida citato da Umberto Eco ragiona sul pericolo di una critica strutturalista nei confronti di una data opera.<sup>22</sup> Egli considera l'opera sia in quanto forma e stadio finale ma anche come elemento capace di generare una forza che proprio il critico ha il compito di mettere in evidenza e sviluppare, si tratta di quella energia inesausta che attraverso il suo sistema di messaggi continuamente in evoluzione può portare a più significati possibili. In ogni caso, secondo il nostro ragionamento, chiunque 'traduca' una data opera (sia esso appartenente al primo, al secondo o al terzo caso citati) effettua una critica dell'opera stessa. Silvano Tagliagambe, parlando di Architettura e Politica, cita W. Benjamin<sup>23</sup>, il quale invita i traduttori a considerare pienamente l'importanza del proprio compito ed a cercare di farsi 'contaminare' dalle altre lingue senza avere la pretesa di inserire una lingua straniera all'interno del codice espressivo e linguistico della propria. Secondo Tagliagambe, Benjamin ci invita a: '[...]

---

<sup>20</sup> Flatter (1948), "Shakespeare's Producing Hand, a Study of his Marks of Expression to be found in the First Folio" in A. Ehrenzweig (1977), *Op. cit.* pag. 31.

<sup>21</sup> Il termine 'traduzione' è qui inteso in senso letterale e cioè di tras – ducere = condurre – attraverso. In questo senso si vuole considerare maggiormente l'aspetto legato alla trasmissione di significato più che al fatto di riconoscere un testo condiviso

<sup>22</sup> Derrida (1967), "Force et signification" in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil. Eco (1998), *La Struttura assente*, Bompiani, Milano, pag.278.

<sup>23</sup> Maciocco (2008), *The Territorial Future of the City*, Verlag, Springer.

considerare la traduzione non come *luogo*, spazio definito e concreto, ma come *non luogo, come un nulla che prende forma.* Sempre Tagliagambe più avanti osserva come '[..] il traduttore, nei fatti, dovrebbe stare in mezzo, nella condizione di *inbetweenness*, come suggerisce la Scuola Canadese della traduzione, o collocarsi in ciò che Homi Bhabha<sup>24</sup> ha definito come "Third Space", spazio terzo.'

---

<sup>24</sup> Bhabha (2001), *I Luoghi della cultura*, Roma, Meltemi.



## Capitolo 2

### Spazio e tempo nel jazz

In questo capitolo viene introdotto il concetto dell'improvvisazione e, seppur rimandando ad altri capitoli alcuni importanti approfondimenti, viene proposta la capacità dell'improvvisazione di fornire un contributo alla progettazione. L'improvvisazione, agendo come elemento nuovo ed inaspettato all'interno di un processo, apre il progetto a diverse interpretazioni chiamando direttamente all'azione interpretativa (e quindi creativa) dei diversi soggetti. Nella musica Jazz lo sforzo traduttivo ed interpretativo del pubblico è una componente attiva all'interno del processo di produzione artistica. Il musicista di jazz è colui che, sfuggendo al semplice ruolo di esecutore ed interprete di un'opera scritta e conclusa, agisce creativamente ogni volta in modo differente e, con il contributo del pubblico fornisce nuove aperture di senso al proprio lavoro. Lo spazio della produzione artistica nel jazz, collocato tra performer e pubblico, è uno spazio di confine visto nell'ottica del suo superamento. Si tratta di un ambiente in continua trasformazione in cui prevalgono la componente dinamica e, fondamentalmente, il ruolo del tempo.

#### 2.1 Il Jazz introduce l'improvvisazione

Cosa c'è nel jazz che lo differenzia a tal punto dal resto della musica occidentale? Che conseguenze queste differenze sono in grado di apportare nel processo creativo? In cosa si differenziano lo "spazio" ed il "tempo" del jazz rispetto allo spazio ed il tempo nel resto della musica occidentale? Per poter cominciare a ragionare su tali questioni è opportuno introdurre, seppure al momento abbastanza superficialmente, il concetto di 'improvvisazione'.<sup>25</sup> Cosa nel jazz si intenda per improvvisazione è ancora oggi cosa non del tutto chiara per gli stessi musicisti mentre rappresenta spesso una grande incognita e, talvolta, la principale curiosità, per gran parte degli ascoltatori. Senza addentrarci ora negli aspetti squisitamente riferiti alla disciplina, possiamo considerare l'improvvisazione come un insieme di azioni condotte collegialmente da un gruppo di musicisti che, partendo da una situazione di base condivisa, portano a configurazioni ed espressioni musicali sempre differenti nelle quali la 'guida' del processo creativo si muove continuamente dal singolo al collettivo e viceversa. Per potersi muovere con creatività, disinvoltura ed autorevolezza all'interno delle spesso non facili strutture armoniche e ritmiche, occorrono, oltre che una grande tecnica strumentale, una profonda conoscenza dei linguaggi del jazz ed uno spiccato senso di collaborazione creativa che nel jazz viene definita "interplay". Il musicista statunitense Keith Jarrett<sup>26</sup> parlando del jazz, rispetto al resto della musica occidentale, ne evidenzia le differenze considerando il 'rischio' e la 'libertà' come principali elementi di distinzione: "If you are able to free yourself through expression in music, it must be jazz. And even the greatest players are only fortunate enough to experience that freedom for a couple of minutes at a time. Jazz is the only music in the western world in which the most risk yields the greatest results."<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Berliner (1994), *Thinking in jazz. The infinite art of improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago.

<sup>26</sup> Keith Jarrett rappresenta a pieno titolo uno dei più grandi protagonisti della musica Jazz di tutti i tempi. Pianista e raffinatissimo compositore, dalla straordinaria capacità tecnica, è particolarmente apprezzato per la forza e complessità delle sue improvvisazioni in piano solo (alcune delle quali sono state racchiuse in registrazioni 'live' ancora oggi tra le più vendute al mondo) oltre che per lo spessore della propria preparazione evidenziata in numerose e significative incursioni in ambito classico.

<sup>27</sup> Marsalis (1999) "*Requiem*", Columbia, (citazione contenuta all'interno delle note di copertina)



Noi conosciamo l'associazione che Goethe fa tra musica ed architettura, definendo quest'ultima come 'musica congelata', e la stimiamo, senz'altro, fra le più suggestive definizioni che descrivono la relazione tra le due arti. Nel caso del jazz, d'altra parte, questa definizione non è facilmente applicabile. Lo studioso americano David Brown ha recentemente evidenziato come per il musicologo Bruno Nettl sia proprio il modo occidentale di intendere il senso della musica ad essere 'congelato': '[...] Musicologists have been concerned in the first instance with musicology, and less with the process than with the completed work. Affected by the research traditions of visual art and literature, they have concentrated on the finished work, analyzed the interrelationships of its components, and looked at its history, but rarely have they been concerned with the varying orders of creativity that may have led to the final product'.<sup>28</sup> La relativa facilità con cui elementi propri di un sistema di organizzazione spaziale, espressione diretta di dimensioni e grandezze geometriche o di quantità, misure e rapporti matematici, vengono associati all'articolazione di suoni e ritmi nella musica, dipende proprio da questo modo di intendere la musica stessa. Si può asserire che tutta la produzione musicale del ventesimo secolo (o la stragrande parte di essa) sia stata analizzata e criticata privilegiando l'opera musicale in quanto 'costruzione'. Di fatto l'attenzione è stata prevalentemente posta sul compositore più che sul musicista esecutore dell'opera stessa. Proprio come osserva Nettl la concentrazione è sull'opera, sulla costruzione finita, piuttosto che sul processo creativo. La stessa definizione di 'performer' utilizzata in inglese risulta comunque più appropriata di quella utilizzata in italiano, 'esecutore', per definire lo stesso ruolo. In musica classica, il compito dell'esecutore è di fatto quello, seppure nella libertà ad esso concessa dalla propria interpretazione artistica, di mettere in scena, di rappresentare, di eseguire appunto la data opera musicale. In questo modo le analogie tra la musica e le modalità di organizzazione dello spazio, tra il sistema di rapporti proporzionali che governano la composizione architettonica e la stesura di un brano secondo armonie e ritmi in relazione tra loro, hanno rafforzato l'importanza ed il ruolo attribuito all'opera musicale scritta, al documento depositato, cioè, sulla partitura. Ciò a cui viene sostanzialmente assegnato valore è quindi l'opera in sé, intesa come risultato di un progetto, di una costruzione che trova espressione attraverso la sua rappresentazione.

Non tutta la musica può invero essere compiutamente descritta dalla forma scritta. All'interno di una composizione jazz, pur venendo utilizzate forme scritte sostanzialmente riconducibili alla musica occidentale in genere, viene attribuito un ruolo centrale all'improvvisazione. Lo stesso Nettl sull'improvvisazione: "The concept of improvisation is actually broader and encompasses more types of creative activity than the concept of composition, defined as an individual writing a score. Nevertheless, musicologists have tended to dismiss it as a single process which is not easily described."<sup>29</sup> L'improvvisazione, se descritta secondo le forme e le modalità della musica classica, appare in sostanziale conflitto con l'idea di opera musicale come qualcosa di preordinato ed organizzato in sequenze temporali precise, strategicamente orientate verso quell'idea di atemporalità racchiusa in essa e che Florenskij riconosceva come leggibile con l'"ascolto attivo". Per lo più l'improvvisazione viene considerata come una forma di espressione libera se non arbitraria, svolta all'interno della progressione armonica di una composizione scritta (nella sua successione di accordi cioè), spesso in relazione diretta con il tema della composizione stessa e cioè in 'variazione' ad esso. Se così fosse sarebbe sostanzialmente possibile per chiunque, in possesso di una tecnica minima del proprio strumento e provvisto di

---

<sup>28</sup> Brown (2006), *Noise Orders. Jazz, improvisation, and Architecture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pag. XIV.

<sup>29</sup> Nettl (1998), *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, University of Chicago Press, Chicago, pag. 5.

una buona conoscenza del brano in questione, 'improvvisare'. Chi suona jazz sa benissimo che questo non è possibile senza conoscere ed esprimersi secondo il 'linguaggio' proprio del jazz. Lasciando per ora cadere l'importanza, il ruolo e gli aspetti costitutivi del 'linguaggio' nel jazz, possiamo senz'altro asserire che senza una conoscenza adeguata di esso, non sarà possibile creare qualcosa di veramente significativo. E' infatti attraverso la conoscenza e l'uso del 'linguaggio' che è possibile, per un musicista di jazz, relazionarsi con gli altri componenti del gruppo e con il pubblico per costruire, collettivamente, un fatto creativo.

## 2.2 Improvvisazione e progetto

Può il concetto di improvvisazione, come cioè qualcosa di non previsto nel senso della modalità compositiva classica, essere utilizzato per la organizzazione di uno spazio nel senso che ne dà Florenskij? Può l'improvvisazione jazz, che spesso è stata intesa come 'rumore' casuale ed illogico essere l'embrione dell'organizzazione di uno spazio? Esiste per così dire un ordine all'interno dell'improvvisazione capace di esprimere una capacità progettuale? Limitandosi alla sola considerazione di improvvisazione come manifestazione inaspettata ed incontrollata/incontrollabile all'interno di un fatto creativo, possiamo dire che la musica occidentale cerchi, attraverso il ruolo del compositore prima e del conduttore poi, di eliminare (e comunque di limitare), proprio l'improvvisazione/rumore. Abbiamo già parlato di come esista un processo che vede una struttura cosciente calarsi su un materiale inconscio inarticolato che non viene espresso ma anzi rimosso successivamente. D'altra parte l'improvvisazione è considerata come un'interferenza rispetto ad un aspetto comune a tutta la produzione musicale occidentale e cioè alla sua riproducibilità. In *Noise: The political Economy of Music*, Jacques Attali descrive il rumore proprio come un'interferenza nel sistema di relazioni che si crea tra l'artista, l'ascoltatore e l'opera stessa. In questo senso il rumore grava direttamente sul significato dell'opera musicale: "A noise is a resonance that interferes with the audition of a message in the process of emission. A resonance is a set of simultaneous, pure sounds of determined frequency and different intensity. Noise, then, does not exist in itself, but only in relation to the system within which it is inscribed: emitter, transmitter, receiver. Information theory uses the concept of noise (or rather metonymy) in a more general way: noise is the term for a signal that interferes with the reception of a message by the receiver, even if the interfering signal itself has a meaning for that receiver."<sup>30</sup> Nel senso dato al rumore in quest'ultimo passaggio, possiamo riconoscere aspetti abbastanza frequenti nel jazz. Più precisamente il senso dato comunemente all'improvvisazione è spesso coincidente con l'interpretazione data qui da Attali nei confronti del rumore/disturbo. In particolare la possibilità che un messaggio possa essere emesso dal musicista ed interpretato dall'ascoltatore (aggiungiamo creativamente) in un senso diverso da quello attribuito in partenza ma comunque compiuto all'interno del "linguaggio" dimostra il potenziale "partecipativo" del pubblico che non può essere considerato solo "spettatore" passivo. Notiamo come anche Eherenzweig sostenga che tra i compiti possibili da parte di un pubblico c'è quello di assegnare, durante la creazione della propria sovrastruttura cosciente di percezione ed interpretazione gestaltica, differenti e nuovi contenuti all'opera stessa.

---

<sup>30</sup> Attali (1985), *Noise: The political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pagg. 26-27.

### 2.3 Partecipazione all'opera d'arte

Dopo queste considerazioni è forse possibile rileggere Florenskij cercando, fra le sue parole, qualcosa che ci possa maggiormente aiutare a capire il senso dell'improvvisazione e della sua capacità di organizzare uno spazio. E' chiaro intanto che al tempo di Florenskij il jazz, per quanto esistesse già in Europa, non aveva un livello di diffusione tale da poter essere comunemente annoverato come forma creativa di rilievo assoluto (o perlomeno Florenskij non mostra di conoscerlo). Detto questo, se andiamo ad esaminare la distinzione che Florenskij fa tra Poesia, Musica e Teatro in riferimento alle proprie capacità di realizzazione di uno spazio, notiamo che la musica viene sostanzialmente considerata come l'arte che, rispetto alle altre due, concede maggiori libertà al fruitore (ascoltatore) nella costruzione ed organizzazione delle proprie immagini spaziali pur risultando meno "impegnativa" della filosofia (che nel modello tripartito appartiene alla scienza).<sup>31</sup> Per il matematico e filosofo russo il materiale musicale, ancor più di quello utilizzato in poesia, è: " [...] ancor meno legato a una necessità esteriore, ancor più arrendevole a ogni cenno della volontà creativa. I suoni sono infinitamente arrendevoli ed in grado di imprimere qualsiasi costruzione allo spazio attraverso se stessi. Ma proprio per questo la musica lascia all'ascoltatore un grado maggiore di libertà, e, come l'algebra, dà delle formule in grado di riempirsi quasi senza limite di contenuti differenziati. Il compito che si pone davanti all'ascoltatore della musica consente una molteplicità di soluzioni e di conseguenza presenta difficoltà corrispondenti nella scelta delle soluzioni migliori. Il compositore è libero nelle sue idee, perché il suo materiale non ha, in sé, alcuna durezza; ma per questo stesso motivo non è nei suoi poteri obbligare l'ascoltatore a elaborare delle immagini e la loro corrispondente organizzazione spaziale in un senso ben determinato: una parte significativa della compartecipazione creativa si trova sia nell'esecutore dell'opera musicale che nell'ascoltatore. Infatti anche la musica, come la scienza e la filosofia, richiede, da parte dell'ascoltatore, una partecipazione attiva, sebbene minore di quella richiesta dalle altre due."<sup>32</sup> Sembra chiaro che la partecipazione dell'ascoltatore, a cui fa riferimento Florenskij, sia direttamente proporzionale alla difficoltà che esso incontra nel ricucire insieme tutte le varie parti ed elementi che compongono l'opera musicale che ci viene espressa dall'esecutore. Si noti anche come Florenskij (o perlomeno secondo i termini utilizzati dal suo traduttore in italiano) consideri il ruolo dell'esecutore come quello di colui che è chiamato a rappresentare l'opera, la composizione. In sostanza possiamo dire che per Florenskij il compito dell'esecutore è in gran parte rappresentato dalla mera esecuzione dell'opera, dalla sua 'rappresentazione' sonora.<sup>33</sup>

### 2.4 Esecutore e performer

Florenskij sembra riconoscere nell'"ascolto attivo" la rappresentazione dello sforzo compiuto dall'ascoltatore per la comprensione dell'opera e quindi per la definizione del suo grado di partecipazione alla propria costruzione dello spazio. In sostanza l'ascoltatore che ad un primo ascolto è costretto a forzare la propria memoria cercando di tenere in un solo istante la somma dei vari momenti musicali per poterne leggere la compiutezza, ad ascolti successivi riuscirà più facilmente a capire l'opera, ad apprezzare il compositore, l'esecutore ed a raccogliere da esso gli stimoli per la costruzione consapevole del proprio spazio. "La prima volta Mozart [...] non viene compreso, neppure approssimativamente, come un insieme chiuso in sé. Ma ascoltato una, due,

---

<sup>31</sup> P.A. Florenskij, (1995), *Op. cit.* pag. 56.

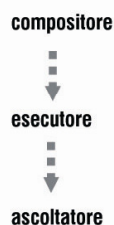
<sup>32</sup> *Ibidem*, pag. 56.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pag. 156.

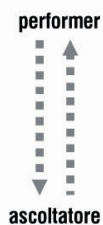
tre volte, il pezzo si riunifica.”<sup>34</sup> Se ora proviamo ad immaginare l’ingresso della musica jazz in questi ragionamenti vediamo che, in questo caso, l’ascolto attivo potrà senz’altro favorire una maggiore conoscenza e comprensione dell’opera ma, a causa dell’improvvisazione e grazie ad essa, l’opera stessa sarà sempre differente ad ogni ‘esecuzione’. In questo caso l’attenzione dell’ascoltatore, spostandosi dal compositore e dall’opera (vista come composizione musicale) al suo ‘performer’ (non più semplice esecutore), costringe ad uno sforzo che non potrà essere più di solo ascolto attivo, ma di vera partecipazione creativa. Per essere più precisi, tutti i ragionamenti fatti sugli elementi di organizzazione e rappresentazione dell’opera d’arte, validi nell’esempio di Mozart attraverso l’ascolto attivo di Florenskij, cadono proprio perché nel jazz non esiste un brano musicale suonato allo stesso modo per più di una volta, almeno all’interno della parte improvvisativa. L’unico caso in cui questo è possibile è durante l’ascolto di una registrazione. In questo caso è possibile procedere come Florenskij fa per Mozart, ascoltando e riascoltando il brano (anche la parte improvvisativa), cercando di radunare tutti gli elementi in un unico istante finale riassuntivo in cui l’opera si presenta come un tutt’uno. Dal vivo questo non potrà mai succedere. Il brano avrà un andamento che dipenderà in modesta parte dalla sua traccia scritta e in gran parte dall’improvvisazione, sempre differente, che obbedirà sia agli stimoli provenienti a livello inconscio che alla progettualità contingente condivisa tra musicisti ed influenzata dal pubblico.

### La costruzione dello spazio musicale

Musica classica



Musica Jazz



Nella figura in alto il comportamento dell’ascoltatore di un concerto di musica Classica rispetto al concerto Jazz

<sup>34</sup> *Ibidem*, pag. 155.

## 2.5 Le tre traduzioni dell'opera musicale<sup>35</sup>

Abbiamo visto come l'ascolto attivo non sia sempre in grado di farci percepire correttamente, o comunque in modo plausibile, un'opera musicale. L'esempio delle fughe di Bach che presentano un'inversione speculare della sequenza temporale delle polifonie e le ultime composizioni seriali di Schönberg testimoniano la difficoltà quasi insormontabile, anche per un orecchio esperto ed educato, di comprendere realmente l'opera senza leggerne la partitura scritta.<sup>36</sup> Nel Jazz si va oltre nel senso che non è possibile avere una partitura scritta della parte improvvisata di un brano e quindi risulta ancora più difficile potersi affidare all'ascolto attivo nel senso attribuitogli da Florenskij.<sup>37</sup> Va altresì detto che, nel caso di Bach e Schönberg (ma avremmo potuto dire Xenakis o Cage) si tratta sempre di musica scritta per la quale è quindi possibile, seppure in chiave teorica, supporre una quantità di riascolti enorme fino ad arrivare alla comprensione totale dell'opera.<sup>38</sup> Vale la pena a questo punto di riprendere alcune considerazioni fatte da A. Ehrenzweig circa le modalità di produzione artistica mettendole a confronto con il Jazz ed in particolare con l'improvvisazione. Noi sappiamo che è possibile considerare, come modalità di costruzione dell'opera musicale, un processo che veda, al principio, la formazione inarticolata di materiale inconscio che si affolla nella mente dell'artista e, successivamente, la sovrapposizione di una struttura cosciente articolata di tipo gestaltico che rimuove il materiale inconscio e 'traduce', in una forma che potremmo definire chiara, l'opera stessa. Ehrenzweig si sofferma a lungo a descrivere questo processo e, per dimostrare come avvenga con un'esperienza diretta, cita l'esempio di Mozart il quale compone la propria musica dapprima mentalmente in modo quasi confuso e poi finalmente unitario ed a quel punto la trascrive sullo spartito in quella che sarà la stesura finale.

Come è facile notare, anche per Ehrenzweig, nonostante la sua intuizione circa l'importanza delle componenti inarticolate inconscie nel processo creativo, il momento della creazione musicale è rappresentato dall'atto compositivo. Egli considera il musicista-artista come musicista-compositore esattamente come fa Florenskij. All'esecuzione spetta il compito di una 'traduzione' ma in questo caso, per quanto importante, l'esecutore è il mezzo attraverso il quale l'opera si rappresenta in pubblico. Anzi, proseguendo con il ragionamento di Ehrenzweig,

---

<sup>35</sup> Come già indicato in una parte precedente del testo, il termine traduzione va inteso letteralmente come tras – ducere = condurre – attraverso.

<sup>36</sup> Temi "palindromi" sono talvolta presenti anche in composizioni Jazz. A titolo esemplificativo si può citare il brano "Miles mode" di John Coltrane.

<sup>37</sup> Esiste un aneddoto molto popolare tra i musicisti di Jazz che racconta come, durante un concerto del quartetto del tenor sassofonista americano John Coltrane nella metà degli anni 60, una donna presente tra il pubblico, fosse stata in grado (dimostrando una straordinaria capacità di trascrizione in tempo reale) di riportare su spartito un assolo di Coltrane. Dopo il concerto la donna avvicinò Coltrane e gli consegnò le pagine trascritte dicendo che erano esattamente quello che lui aveva suonato un'ora prima. Coltrane diede una letta veloce alle parti e non riuscì, non solo a riconoscersi in esse, ma neanche a risuonarle una volta trascritte.

<sup>38</sup> E' certamente vero che nel caso di Xenakis, Cage (ma anche di Boulez ed altri ancora) spesso la partitura scritta è stata concepita come una traccia da interpretare, nel caso di Cage soprattutto, in modo estemporaneo e spesso totalmente arbitrario da parte dei musicisti coinvolti. Rimanendo su Cage dobbiamo però osservare come il più delle volte il compositore 'sorvegliasse' l'esecuzione ed esprimesse di volta in volta precise indicazioni e differenti apprezzamenti ad esecuzione terminata. Va detto inoltre che i musicisti, anche quando si trattava di figure eccezionali come Morton Feldman, rimanessero sullo sfondo della performance e di come questa ne emergesse sostanzialmente come opera autonoma. Nel Jazz è invece il ruolo del musicista impegnato nell'improvvisazione che determina la qualità della performance. Per quanto l'argomento ci impegnerebbe in una trattazione troppo estesa ed articolata rispetto agli obiettivi specifici della ricerca, va altresì segnalato come nel Jazz spesso l'origine e la 'qualità oggettiva' della composizione siano, al contrario, assolutamente in secondo piano. Basti pensare alle innumerevoli situazioni in cui una banale composizione, utilizzata magari come jingle pubblicitario, sia stata pretesto per la creazione di alcune delle pagine più significative della storia della musica afroamericana.

possiamo affermare che, a sua volta, l'esecutore, sia esso un violinista solista o un direttore d'orchestra, costruirà una sovrastruttura successiva cosciente ed articolata che andrà a sommarsi, per così dire, a quella costruita precedentemente dal compositore dell'opera stessa. In questo modo il pubblico 'riceverà' due sovrastrutture articolate e coscienti (quella del compositore e quella dell'esecutore) e, finalmente, costruirà l'ultima, la propria. Siamo in presenza di tre 'traduzioni', tre passaggi che filtrano, attraverso un lavoro di rimozione, tutto il materiale inconscio prodotto durante lo stato creativo dal compositore.

Nella musica Jazz questo non succede, o perlomeno, non in questi termini. Il musicista di Jazz considera la composizione come un elemento quasi pretestuoso per costruire un fatto creativo nuovo ogni volta che suona. Attraverso l'improvvisazione egli produce continuamente materiale creativo sia in forma inarticolata inconscia che in forma articolata cosciente. Il suo è un lavoro spesso frenetico, faticosissimo, prodotto talvolta in uno stato quasi di trance che viene offerto (verrebbe da dire 'rovesciato addosso') al pubblico durante la performance. Quest'ultimo, non avendo mai sentito prima quella musica (e come potrebbe?) può contare solo in parte su un ascolto attivo mentre si deve 'affidare' all'artista in modo non particolarmente dissimile da come fanno i bambini che ascoltano le storie, raccontate dai 'grandi', nell'esempio citato di W. James. La nella trasmissione del materiale creativo, prodotto dal musicista di Jazz, avviene sempre in una condizione in cui la velocità della trasmissione stessa è, per così dire, tendenzialmente troppo elevata per una corretta ricezione e comprensione.<sup>39</sup> Rimandando ad un approfondimento successivo l'importante argomento legato al concetto di velocità, possiamo forse azzardarci ora ad anticipare come il musicista di Jazz senta il bisogno di trasmettere la maggiore quantità possibile di materiale inconscio cercando (spesso in modo ostinato) di distruggere le strutture coscienti articolate, in modo da stabilire con il pubblico un significativo rapporto empatico. In questo modo il pubblico, attraverso, per così dire, una forma alterata di ascolto attivo, avrà a disposizione del materiale creativo inconscio, prodotto direttamente dal musicista, e su di esso, come d'altra parte il musicista stesso, produrrà la sua sovrastruttura cosciente di tipo gestaltico.

## 2.6 Lo spazio di confine nella performance artistica

Lo specialissimo rapporto di con-divisione creativa creato farà sì che sia altrettanto speciale la con-divisione dello spazio creativo costruito secondo il modello di Florenskij. La formazione di quelle che il filosofo russo chiama 'immagini spaziali' avviene, nel caso del Jazz in una forma che possiamo definire maggiormente partecipata proprio perché realmente condivisa tra musicisti ed audience. Va subito detto che lo spazio costruito e con-diviso, nel senso di organizzato congiuntamente, da pubblico e musicisti di Jazz, è lo spazio che sta tra il pubblico ed i musicisti ed è uno spazio di confine. Non è, cioè, lo spazio creativo del musicista, che in qualche modo preesiste l'atto creativo stesso, e né si tratta dello spazio creativo del pubblico, che non esiste fino a quando non prende forma l'atto creativo dell'artista. Cosa intendiamo in questo caso per spazio di confine? Intanto potremmo dire che non si tratta di un confine ma di una soglia nel

---

<sup>39</sup> In questo senso appare più chiaramente che la 'traduzione' del Jazzista non obblighi alla condivisione di un 'testo' in senso stretto. Anzi, è possibile affermare che gran parte delle difficoltà dei critici specializzati sono state, in passato, dovute proprio allo sforzo da loro profuso nel cercare precise corrispondenze tra 'testo' e 'traduzione'. A rileggere le critiche dell'epoca sul lavoro di Davis o, ancora più, su quello di Coltrane si rimane sconcertati su come l'interpretazione e la lettura proposta dai critici fosse così distante dall'incredibile portata creativa della loro musica e che, da lì a qualche tempo dopo, la grandezza degli artisti avrebbe reso evidente a tutti.



senso in cui si considera un passaggio tra due mondi e non solo la loro giustapposizione.<sup>40</sup> La soglia<sup>41</sup> intesa, come dice Johann Drumbl, come “confine visto nella prospettiva dinamica del suo superamento, è il luogo della creatività”. E’ d’altra parte lo spazio terzo di cui si è parlato in precedenza o il mondo intermedio che Silvano Tagliagambe, descrivendo il pensiero di Florenskij, <sup>42</sup> racconta così: “Quando si entra in questa dimensione “ciò che è invisibile e misterioso” è percepito dalla contemplazione sensibile; rivestito dall’empirico, esso si dispone secondo le linee proprie dell’invisibile. Entrando nella sfera del culto, il sensibile vive e s’intreccia non già secondo dei legami a esso immanenti, ma secondo altri, diventando parte di un’altra struttura, una struttura trascendente, che ha leggi *proprie* e sue particolari connessioni. La realtà sensibile è progressivamente attirata verso altri nessi, inconsueti e inconcepibili, verso relazioni inattese e, da quel momento in poi, è come sostenuta da altre forze: staccandosi dalle sfere dell’attrazione terrestre cessa di essere terrena e *soltanto* sensibile.” Più avanti viene introdotto il significato dell’Icona ortodossa come confine tra mondo visibile e mondo invisibile: “debole frontiera di quaggiù e baluardo di lassù”: essa è “porta regale”, attraverso la quale l’invisibile viene incontro a chi contempla, finestra che lascia entrare la luce, lo spazio d’oro che rende presente l’eterno. Pertanto “ogni icona è una rivelazione”, grazie alla quale possiamo spiccare un *salto dal visibile all’invisibile*.”<sup>43</sup> Senza entrare, almeno per ora, in una descrizione delle differenti modalità di configurazione e distinzione possibile tra i concetti di confine e soglia, sul modello, ad esempio che ne fa Virilio<sup>44</sup>, possiamo valutare ora quanto sia fondamentale, per l’esperienza creativa nel Jazz, costruire questo spazio. Si può dire che la costruzione di questo spazio sia addirittura indispensabile per apprezzare la musica Jazz. Si tratta di un confine, posto tra musicisti e pubblico, che deve essere necessariamente varcato per poter godere pienamente dell’esperienza creativa.<sup>45</sup> Più precisamente potremmo dire ‘abitato’ dato che questo spazio, distinto, come detto, dallo spazio dei musicisti e da quello del pubblico, esisterà fino a che esiste la performance. Esisterà sempre uno spazio della creazione artistica anche quando un brano Jazz verrà, ad esempio, riproposto a casa, attraverso l’ascolto di un cd ma, in questo caso, si avrà uno spazio analogo a quello già descritto per le altre forme musicali, ovvero lo spazio dell’ascolto attivo di Florenskij. In realtà esiste la possibilità che un ascolto di una registrazione “live”, se ascoltata con attenzione critica e trasporto emotivo, possa “ricostruire” (per lo meno nella forma più vicina possibile alla situazione “originale”) lo spazio della creazione artistica costruito durante il concerto. E’ sostanzialmente possibile affrontare la costruzione del proprio

<sup>40</sup> Ne *Le città invisibili*, I. Calvino descrive in questo modo Despina: “In due modi si raggiunge Despina: per nave o per cammello. La città si presenta differente a chi viene da terra e a chi dal mare. Il cammelliere che vede spuntare all’orizzonte dell’altipiano i pinnacoli dei grattacieli, le antenne radar, sbattere le maniche a vento bianche e rosse, buttare fumo i fumaioli, pensa a una nave [...]. Nella foschia della costa il marinaio distingue la forma d’una gobba di cammello, d’una sella ricamata di frange luccicanti tra due gobbe chiazzate che avanzano dondolando, sa che è una città ma la pensa come un cammello dal cui basto pendono otri e bisacce di frutta candita [...]. Ogni città riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone; e così il cammelliere e il marinaio vedono Despina, città di confine tra due deserti.” (Calvino (1993), *Le città invisibili*, Oscar Mondadori, Milano).

<sup>41</sup> Nel *L’innomabile*, S. Beckett dice: “Ci sono un fuori e un dentro e io nel mezzo, forse è questo che sono, lacosa che divide in due il mondo, da una parte il fuori, dall’altra il dentro, sottile come una lama, non sono ne da una parte ne dall’altra, sono in mezzo, sono il divisorio, ho due facce e niente spessore...” (Beckett (1953), *L’innomabile*, Ed. de Minuit, Paris

<sup>42</sup> S. Tagliagambe, *Come leggere Florenskij*, Bompiani, Milano.2006

<sup>43</sup> ibidem

<sup>44</sup> Virilio (1988), *Lo spazio critico*, Edizioni Dedalo, Bari.

<sup>45</sup> San Giovanni nel Vangelo dice: “Chi non entra nell’ovile per la porta, ma vi sale per altra via, quegli è un ladro e un predone. Ma chi entra per la porta, quegli è il pastore del gregge... Io sono la porta; se qualcuno entra per me, sarà salvato, ed entrerà e uscirà e troverà pastura” (Vangelo di Giovanni, 10, 9).

spazio creativo durante un ascolto “domestico” informato però da elementi propri della performance “live” della quale la registrazione è il documento. Si tratta di quel “pubblico scatenato” di cui parla Kerouac<sup>46</sup> capace di conferire ad una registrazione un ‘carattere eccezionale’.<sup>47</sup> Non bisogna, altresì, ritenere che la performance jazz esista solo in presenza del pubblico. Il tipo di relazioni di condivisione, precedentemente indicate con il termine “interplay”, che governano l’attività musicale durante il concerto e che caratterizzano lo scambio di informazioni tra musicisti, possono avvenire ogni qualvolta un musicista, anche singolarmente e senza audience, suona jazz. Quello che può sembrare assurdo in prima battuta si chiarisce nel momento in cui si considera che un musicista jazz “ascolta se stesso mentre suona” in modo differente rispetto ad un musicista che esegue un brano musicale di tipo classico. Durante l’improvvisazione egli cercherà di attingere sempre nuovo materiale creativo da se stesso sia in forma inarticolata inconscia che in forma conscia. Questo materiale sarà necessariamente ed inevitabilmente influenzato da quello che egli ha “appena suonato” secondo il processo improvvisativo circolare. Mentre suona ed improvvisa, porrà la corretta esecuzione tecnica di ciò che suona in secondo piano rispetto alla densità emotiva e portata creativa di quello che sviluppa. La forma passa in secondo piano rispetto al processo ed il sostantivo cede il posto al verbo. Questo non dimostra, come potrebbe sembrare, che il pubblico “non serva” ma, al contrario, chiarisce il tipo di relazione che il pubblico stabilisce con il musicista di jazz. Il pubblico riceve infatti lo stesso materiale creativo che utilizza il musicista per proseguire nella sua improvvisazione e su quello costruirà le proprie immagini spaziali. Il musicista, consapevole della presenza del pubblico scambierà con esso lo stesso materiale che utilizza per il proprio percorso esplorativo nell’improvvisazione, senza “nascondere” neanche le devianze, le incoerenze finanche le imprecisioni.

Per poter riconoscere questa entità mediatrice, lo spazio condiviso tra musicisti e pubblico in cui sia possibile un’attività transitiva, è possibile ancora riferirsi alla psicoanalisi della percezione ed in particolare alla costruzione inarticolata di quel materiale inconscio di cui Ehrenzweig ha dato descrizione. Freud, prima di Ehrenzweig, ci parla di come tali contenuti inconsci subiscano una rimozione prima di arrivare al loro stato incosciente e come questi ci appaiano attraverso i simboli. Le percezioni inconsce vengono divise in due tipi, statiche e dinamiche. Le prime si riferiscono a quegli stati particolari, erroneamente definiti come lacune o distrazioni, come nel caso dei sogni, dei sogni ad occhi aperti o la preghiera mistica. Le seconde, di tipo dinamico, sono elementi transitivi che riportano alla costruzione di percezioni coscienti articolate. Secondo le teorie di Ehrenzweig, l’artista “[...] lotta contro la visione della sua ispirazione”<sup>48</sup> proprio per cercare di rendere il più possibile condiviso il suo lavoro, per costruire quindi lo spazio terzo<sup>49</sup> della creazione artistica, nel nostro caso, lo spazio intermedio<sup>50</sup> tra pubblico e musicista di Jazz. Questo sarà informato da elementi inconsci dinamici transitivi e da elementi inconsci statici che ci appariranno nella loro forma simbolica. Attraverso il simbolo sarà possibile costruire lo spazio intermedio proprio perché i simboli sono capaci di costruire significati e di rappresentarli sia in un mondo (quello dei musicisti e della creazione artistica) che nell’altro (quello del pubblico). Tagliagambe, interpretando il pensiero di Florenskij, dice sul simbolo: “il simbolo è un’unità

---

<sup>46</sup> Jack Kerouac fu uno scrittore americano che nel 1951 scrisse il romanzo che lo avrebbe poi reso famoso: *Sulla strada* (On The Road) che, fu definito il manifesto della beat generation, ovvero del movimento culturale americano che gravitava attorno ad autori come Allen Ginsberg e William Burroughs.

<sup>47</sup> Kerouac (2001), *Sulla strada*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, pag.147.

<sup>48</sup> A. Ehrenzweig (1977), *Op. cit.* pag. 34.

<sup>49</sup> Soja, *Thirdspace. Journey to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Blackwell, Oxford. 1996

<sup>50</sup> G. Maciocco, (2008), *Op. cit.*



binomica, l'unità nella diversità, in cui realtà concreta e mistero invisibile, finito e infinito, significante e significato, ma anche soggetto conoscente e oggetto indagato si trovano sinergicamente fusi, ma non confusi.”<sup>51</sup> In questo modo lo spazio intermedio, creativo viene costruito insieme da musicisti e pubblico ed esso appare, non come la personale visione di un ascoltatore, quanto piuttosto come la risultante, in continuo movimento, di uno sforzo creativo collettivo.

## 2.7 Dal sostantivo al verbo, la componente dinamica del Jazz

L'ascolto attivo in questo caso si complica necessariamente di una componente che potremmo definire predittiva. L'ascoltatore, via via più consapevole, cerca sostanzialmente di anticipare le azioni e i movimenti del performer per poter essere il più possibile 'con lui', per partecipare, cioè, al fatto creativo, alla costruzione dello spazio comune. Il 'performer' farà affidamento su questo sforzo ed utilizzerà la partecipazione dell'ascoltatore per arricchire la propria performance concedendosi dei rischi (nel senso citato da Jarrett). Il rischio principale è quello di caricare eccessivamente (e troppo velocemente) il processo creativo di informazioni che, a questo punto, non è più possibile scambiare con il pubblico. Il risultato è che si spezza la "collaborazione" per la costruzione dello spazio creativo, rendendo sostanzialmente sterile la performance proprio perché non capita e condivisa. Un aspetto, che per ora non indaghiamo in quanto troppo interno alla disciplina musicale, è dato dall'uso della ripetizione, dal 'loop', e dalla citazione come strumento per confermare più volte il messaggio dell'artista al proprio pubblico in modo che la tensione auspicata tra loro non venga interrotta.<sup>52</sup> Si tratta come detto di un processo in cui la velocità assume un valore sostanziale. Per essere più precisi, un messaggio creativo inviato in ritardo non esiste in quanto tale. Come dice David Brown in *Noise Orders*, nel jazz, si passa dal sostantivo al verbo nel senso che è la componente dinamica a decretarne la cifra costitutiva.<sup>53</sup> Ogni elemento, utilizzato durante la performance, è sempre conseguenza di qualcosa che è appena terminato ed anticipazione di qualcosa che accadrà immediatamente dopo. Le relazioni tra percezione ed azione nel jazz, determinanti per la costruzione comune dello spazio, sono simili a quanto descritto da Alain Berthoz nell'introduzione de *Il senso del movimento*: "Per sopravvivere l'animale ha spesso una sola chance, un colpo solo da giocare[...] Bisogna anticipare, indovinare, scommettere[...] Si tratta dunque di processi estremamente rapidi, fondamentalmente dinamici, nel corso dei quali tutto si gioca in qualche decina di millesimi di secondo. Il cervello è prima di tutto una macchina biologica con cui giocare di anticipo."<sup>54</sup> L'atto di costruzione dello spazio nel jazz è quindi un atto che si compie attraverso passaggi molto rapidi in cui gli scambi tra 'performer' (sarebbe meglio dire tra i performers) ed ascoltatore sono tantissimi.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Tagliagambe, (2006), *Come leggere Florenskij*, Bompiani, Milano.

<sup>52</sup> Il *loop* è un frammento più o meno esteso di un brano musicale che viene ripetuto ciclicamente. La citazione è invece un estratto da un brano e la successiva riproposizione all'interno di un altro brano. La citazione avviene spesso quando il brano di origine ed il brano di destinazione presentano elementi confrontabili.

<sup>53</sup> D. Brown (2006), *Op. cit.*, pag. 123.

<sup>54</sup> Berthoz (1998), *Il senso del movimento*, McGraw-Hill Libri Italia srl, Milano, pag. XIII.

<sup>55</sup> La velocità nel Jazz non corrisponde necessariamente alla velocità di esecuzione di un dato brano. Più precisamente indica l'intervallo temporale di reazione tra i vari elementi interni all'esecuzione in particolare all'interno dell'improvvisazione. La capacità di reagire con tempismo all'interno dell'esecuzione e la sensibilità verso la 'pulsazione', ovvero quello che per gli americani è definito 'drive' è una delle caratteristiche che ogni bravo musicista di Jazz deve dimostrare di possedere.

Abbiamo parlato di velocità. Senza entrare ora nel profondo significato del concetto di velocità nella società contemporanea, possiamo darne comunque qualche accenno. In particolare ci riferiamo al lavoro di Paul Virilio ed a quella particolare branca della scienza che lui chiama *Dromologia*. Basandosi su differenti ricerche condotte sia in Filosofia come in Urbanistica, Fisica, Economia Politica ed ambiente militare, Virilio è riuscito ad indagare intorno alla velocità facendo affiorare aspetti di tale importanza che, in alcuni casi, si sono colorati di un carattere premonitore.<sup>56</sup> Esistono diverse situazioni in cui la velocità di un processo (nel caso di Virilio quasi sempre legata alla macchina) è tale che l'uomo non riesce ad adattarsi ed a trovare giovamento ma anzi ne subisce una complicazione all'inverso. Virilio, pur considerando il fatto che la velocità quasi mai si accompagna ad un senso di sanzione (a parte il caso delle multe per eccesso di velocità) ma individui sempre un significato implicito di progresso, di sviluppo ed, appunto, di giovamento, cita l'esempio del crack finanziario del 1987 per mostrare un effetto negativo riferito alla grande velocità di un processo, pure voluto dall'uomo.<sup>57</sup> Il Jazz, che pure utilizza la velocità per la propria espressione artistica, rischia allo stesso modo di generare incomprensione assoluta (e quindi l'annullamento del processo di costruzione dello spazio intermedio condiviso) o fraintendimento e quindi la costruzione di uno spazio diverso, inatteso, comunque interessante.

A dire il vero potremmo distinguere tra fraintendimento e fraintendimento. A tale scopo ci torna utile la definizione che Franco La Cecla fa del malinteso: "lo spazio in cui le culture si spiegano e si confrontano, scoprendosi diverse. Il malinteso è il confine che prende una forma. Diventa una zona neutra, un *terrain-vague*, dove le identità, le identità reciproche si possono attestare, restando separate appunto da un malinteso"<sup>58</sup>. Il superamento di questo malinteso fa sempre parte della costruzione della struttura secondaria cosciente che il pubblico realizza per capire l'opera d'arte, non dipende cioè dal contenuto simbolico inserito nel materiale inarticolato inconscio che l'artista produce durante l'atto creativo. Per questa ragione è possibile, anche attraverso un ascolto via via più consapevole e, quindi, più attivo, superare il malinteso nelle occasioni successive (nuovi concerti). Quando il malinteso viene infine superato (sulle modalità in cui questo è possibile parleremo più avanti), viene percepita una lacuna, (per certi versi simile alla distrazione di cui hanno discusso Freud ed Ehrenzweig) che l'ascoltatore sentirà il desiderio di colmare all'occasione successiva.

---

<sup>56</sup> Virilio (1988), *La Macchina che vede*, SugarCo Edizioni srl, Milano, pag.181.

<sup>57</sup> Vale la pena di riportare per intero il passo citato: "[...] il crack informatico di Wall Street del 20 ottobre 1987. Si è parlato poco di questo aspetto e cioè del collasso catastrofico degli ordinatori (il traduttore in italiano probabilmente alludeva ai computers. In francese il computer si traduce infatti ordinateur) - e si può immaginare ciò che il programma "trading" applicato alla guerra avrebbe potuto provocare...-. Che dice la gente di Wall Street quando sopraggiunge il crack? Dice che ci sono delle cause oggettive, economiche, beninteso, sempre, ma dice anche che la velocità delle quotazioni ha servito da acceleratore del crack. Gli ordinatori centrali non hanno tenuto, per essi l'accelerazione delle quotazioni non ha alcun senso, poiché funzionano alla velocità luce. Ma, dicono a Wall Street, "i terminali ci hanno abbandonato". Perché sono andati fuori fase? Perché i terminali sono obbligati a sfilare alla velocità dell'uomo. Se facessero passare le informazioni alla velocità della luce non si vedrebbe niente. Quindi devono sfilare a 20, 30, 60 immagini al secondo, perché al di là non c'è il tempo per leggere le quotazioni. Dunque la velocità di trattamento del crack negli ordinatori centrali andava benissimo, ma la lentezza del controllo dell'uomo legata alla velocità di lettura dei terminali era completamente sfasata rispetto alle accelerazioni vertiginose del sistema automatizzato di quotazione. Gli schermi dei terminali, inseriti sulla velocità di lettura dell'uomo, non potevano più seguire la velocità di trattamento del sistema e sono andati fuori fase, da qui l'incidente, la catastrofe informatica, da qui l'espressione "i terminali ci hanno abbandonato". *Ibidem*, pag. 194.

<sup>58</sup> F. La Cecla, (2003), *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Laterza, Milano.

## 2.8 Lo spazio del Jazz: un ambiente in continua trasformazione

Da queste considerazioni appare abbastanza facile notare come, nel caso del Jazz, l'estrema vivacità degli scambi di informazioni (autentica comunicazione, in realtà) porti a considerare lo spazio creato dal suo manifestarsi come uno spazio che difficilmente potrà essere riassunto, come dice Florenskij, in "un unico atto appercettivo, un'unica monade riassuntiva". Ci apparirà piuttosto come un processo in continua, febbrile, trasformazione capace di costruire uno spazio ogni volta diverso, non "riassunto in un'unica immagina complessiva" ma aperto a differenti possibilità. Se a questo punto riprendiamo il modello fisico di Florenskij, secondo il quale la triade cose-ambiente-spazio, definisce la spazialità, possiamo notare come, nel caso del jazz, siano proprio le cose, i dati iniziali, a potersi intendere in continua trasformazione. In questo modo è possibile considerare l'ambiente stesso come un elemento in evoluzione e quindi la relazione che si crea tra le cose e l'ambiente, determinato dalla loro trasformazione, consegna una spazialità in cui risulta prevalente la componente dinamica.

E' possibile a questo punto pensare che questo spazio esista come mera costruzione a sé, o che invece si tratti di uno spazio abitato? E se così lo si assume, quali sono le modalità attraverso le quali viene abitato?

Cerchiamo, a tal proposito, di definire meglio lo spazio della creazione artistica in un concerto jazz, di comprenderne sostanzialmente gli elementi costitutivi e le caratteristiche salienti. Per poter fare questo è importante una breve riflessione sulle modalità di costruzione e trasferimento dei contenuti creativi che costituiscono il flusso di informazioni scambiate tra pubblico e musicisti durante la performance. Si tratta, come detto, di materiale creativo, gran parte allo stato inconscio, che i musicisti offrono a se stessi ed all'audience la quale, applicando su di esso una struttura secondaria cosciente, ne costruisce il significato (o comunque uno dei possibili). Abbiamo anche già descritto come, a causa della modalità con la quale questo materiale viene offerto (notevole velocità di esecuzione e assenza di scrittura -quindi di pre-conoscenza dell'opera musicale- in favore dell'improvvisazione), l'ascoltatore si trovi davanti ad un compito spesso estremamente difficile che non sempre viene portato a buon fine. E' cioè facile che succeda che l'ascoltatore non riesca a cogliere il vero portato creativo che, durante la performance, arriva dal musicista di jazz giungendo, nel migliore dei casi, ad un suo fraintendimento. Quando questo accade, la comunicazione si interrompe ed è come se la costruzione dello spazio comune, realizzato congiuntamente da musicisti ed audience, cominciasse a cedere.<sup>59</sup> Come già osservato da Ehrenzweig, il musicista lotta contro la forza straordinaria della sua "visione" proprio per facilitare la comprensione del contenuto dell'opera stessa ma questo non può, soprattutto nel jazz, annullare il materiale inconscio che viene espresso secondo elementi statici ed elementi dinamici transitivi. Su cosa allora farà affidamento il musicista per trasferire nel modo più efficace il proprio messaggio? Quali sono gli strumenti che utilizzerà per garantirsi una buona comprensione e condivisione della propria opera? Un elemento fondamentale è certamente il linguaggio. Intendiamo qui riferirci non solo al linguaggio tecnico, proprio del sapere musicale e sicuramente necessario per poter costruire e condividere la performance musicale, ma anche, e forse soprattutto, a quel linguaggio profondamente legato ad una pratica "familiare" capace di saltare di colpo oltre la costruzione di teorie complesse che

---

<sup>59</sup> Esiste un aneddoto sul grande musicista Miles Davis intervistato dopo un suo concerto. Al critico e giornalista che gli diceva come trovasse particolarmente difficile da capire la musica appena suonata, rispondeva che lui avrebbe trovato assurdo che la sua musica, risultato di anni di "fatica creativa" fosse in realtà "spiegabile" in cinque minuti. Al di là dell'aspetto divertente dell'aneddoto riteniamo che debba essere rilevato un elemento cruciale della musica jazz e cioè il suo essere spesso incompresa o "difficile" ai suoi ascoltatori, anche se appassionati e tecnicamente preparati.

indaghino le categorie semantiche riferite al senso e significato delle cose, in una parola, alla verità. Pensiamo a quella “fiducia” nell’artista, che sta alla base della produzione musicale stessa e ne determina spesso la cifra qualitativa anche nei confronti del pubblico. Si tratta di quella “adesione non esitante” ed “esperienza vissuta del significato” che il filosofo Aldo Giorgio Gargani vede nel lavoro del tardo Wittgenstein, contrapporsi a [...] “strutture teoriche complesse in vista dell’analisi delle categorie semantiche di *senso, significato, intensione, referenza e verità*.”<sup>60</sup> Allo stesso modo ci viene incontro la “lettura” dell’opera artistica assunta come un’organizzazione di musemi come ce la presenta il musicologo P. Tagg<sup>61</sup>

### Il modello spaziale di Florenskij applicato al Jazz

Modello spaziale di Florenskij		Modello spaziale del Jazz	
<b>cose</b>	■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■	<b>elementi iniziali</b>	attività in trasformazione
<b>ambiente</b>	■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■	<b>ambiente</b>	ambiente instabile
<b>spazio</b>	■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■	<b>spazio</b>	spazio dinamico

Nella figura in alto il Modello spaziale di Florenskij ed il Modello spaziale del Jazz a confronto

<sup>60</sup> A. G. Gargani. (2001), “Abitare il linguaggio”, *Xaos*, n. 381.

<sup>61</sup> Philip Tagg ha insegnato presso l’Università di Goteborg e Liverpool. Attualmente è Professore di Musicologia presso la Facoltà di Musica dell’Università di Montreal.

## 2.9 Il funzionamento comunicativo della musica. L'analisi di P. Tagg

Philip Tagg, all'interno del suo libro *Popular Music*<sup>62</sup>, procede con una analisi della musica di largo consumo<sup>63</sup> evitando la prospettiva formalista della deframmentazione della composizione musicale in unità elementari concentrandosi piuttosto sul funzionamento comunicativo del brano musicale. L'analisi per segmentazione dell'opera, comunque contemplata nel lavoro di Tagg, è orientata non alla scissione del brano musicale in unità formali ma alla definizione di unità di significato. Lo scopo dell'attività di Tagg, non confinato esclusivamente all'interno del proprio ambito disciplinare, considera la musica sostanzialmente come un sistema simbolico attraverso il quale l'uomo costruisce le proprie rappresentazioni della vita. Attraverso la musica intere generazioni hanno costruito uno scenario interrelazionale, terreno di scambio emotivo alla base di innumerevoli fenomeni di aggregazione sociale presenti diffusamente nella nostra vita quotidiana. Secondo Tagg questo non ha a che fare esclusivamente con l'adesione adolescenziale ad uno o più artisti elevati a veri e propri miti. E' nel potere della musica riuscire a trasferire contenuti, visioni e modelli in misura particolarmente efficace. Se, superate le dure resistenze iniziali da parte di una parte dell'ambiente accademico<sup>64</sup>, si ritiene necessario elaborare un corpus teorico per comprendere le attività musicali da un punto di vista musicologico, è d'altra parte rilevante occuparsi della musica per meglio comprendere alcuni meccanismi di funzionamento della comunicazione di massa dal punto di vista sociologico ed antropologico.

Comprendere la nostra società contemporanea comporta anche comprendere la musica sia come sistema "affettivo" che come forma di conoscenza del mondo, capace di strutturare e saldare intere comunità ad un sistema di valori e modelli comportamentali fino a giungere ad una personale visione del mondo. Tagg indirizza parte dei suoi studi proprio all'evidenziazione della musica come sistema di orientamento culturale-ideologico capace di costruire messaggi talvolta nell'inconsapevolezza del ricevente.

Per Tagg la comunicazione musicale avviene secondo tre distinti livelli: il livello subcosciente/neurologico, il livello conscio/cognitivo ed il livello preconsciouso/affettivo. Il primo si riferisce a tutti quegli stati in cui il ricevente non si rende conto di "ascoltare musica" o, comunque, non pone attenzione ad essa. L'esempio è la musica di sottofondo nei supermercati o l'accompagnamento musicale dei telegiornali (molti ancora non si rendono conto della sua esistenza). Il secondo livello è quello della musica ascoltata in piena consapevolezza da parte dell'ascoltatore. In realtà in questo livello è altresì riscontrabile una forte componente "associativa" che si affianca alla dimensione cognitiva. In essa si stabiliscono le relazioni emotive che derivano dall'associazione tra suoni ed esperienze affettive. Questo è, secondo Tagg il terzo livello in cui si compie la comunicazione musicale e la dimensione preconsciousa nella quale la popular music fonda gran parte del proprio successo. Per poter procedere ad una analisi, che evidenzia le reazioni alla musica secondo i tre livelli citati, possiamo considerare come, nel primo caso, in un ascolto inconsapevole, si modifichino i comportamenti dell'individuo rispetto all'emissione sonora, alla sua assenza o rispetto ad una sua variazione. Nel secondo è possibile rivolgere direttamente alcune domande all'ascoltatore ed analizzare le sue risposte. Nel terzo caso, Tagg riconosce la difficoltà di basarsi su componenti prevalentemente comportamentali o su risposte verbali in seguito a precise domande in merito al materiale musicale ascoltato. A

---

<sup>62</sup> Tagg (1994), *Popular Music. Da Kojak al Rave*, Editrice Clueb, Bologna.

<sup>63</sup> Con il termine popular music Tagg intende un genere che non può rientrare all'interno delle categorie della musica colta (dove è possibile far rientrare la musica Classica ed il Jazz) e la musica Folk.

<sup>64</sup> Intendiamo qui riferirci alla non facile rivolta al lavoro di Tagg in occasione delle sue prime presentazioni all'interno di convegni internazionali.

questo punto Tagg introduce la figura dei “musical affects”<sup>65</sup> e cioè di stati emotivi interiori provocati da stimoli esterni che non sempre vengono manifestati attraverso un comportamento esteriore. Per poter comprendere meglio, attraverso la lettura di comportamenti e discorsi verbali da parte dell’ascoltatore, come avvenga la comunicazione musicale attraverso il livello preconco, Tagg utilizza il processo audio visivo tipico del mondo cinematografico.<sup>66</sup> Il largo uso di stereotipi nella musica televisiva e cinematografica è manifestazione evidente di come gran parte del pubblico sottoposto all’influenza dei mass media, tenda ad associare sempre lo stesso tipo di emozioni e stati d’animo allo stesso tipo di musica. Questo proprio perché nell’industria video-cinematografica si tende ad utilizzare lo stesso tipo di musica in associazione allo stesso tipo di immagini e parole. Il pubblico cinematografico e televisivo, abituato a vedere immagini e sentire discorsi verbali in associazione alla musica, ha sviluppato secondo Tagg un codice collettivo efficace al punto da far corrispondere ed evocare lo stesso tipo di visioni anche quando la musica si presenta da sola, slegata dalle immagini. Si tratta sostanzialmente di ciò che Eco descrive nel suo *Trattato di semiotica generale*, quando considera il riconoscimento della musica ‘thrilling’, prodotta fuori dal suo contesto di immagini, come un collegamento di unità di contenuto con unità di espressione. L’operazione fondamentale che sta alla base del metodo di analisi elaborato da Tagg è il confronto interoggettivo<sup>67</sup> che corrisponde all’individuazione delle corrispondenze fra un certo tipo di musica ed il tipo di immagini (e quindi di affects) evocati. Il pubblico sottoposto al “processo di apprendimento audio-visivo” manterrà le stesse corrispondenze anche in altre situazioni in cui musiche simili sono associate ad immagini simili. Tagg articola il proprio metodo di analisi in quattro passaggi: l’analisi musematica, l’analisi di aggregati musematici, l’analisi processuale e l’analisi della relazione tra l’oggetto musicale ed i messaggi paramusicali.<sup>68</sup> Influenzata dalla linguistica generativa di Noam Chomsky, l’analisi di Tagg procede, dopo aver dato al brano una prima lettura di tipo ‘statico’, all’analisi processuale seguendo un modello ad ‘albero’ concentrandosi su successioni di musemi o di fasci di

---

<sup>65</sup> La Teoria degli Affetti (Affektenlehre) la si può fare corrispondere alla teoria dell’ethos musicale, cioè alla relazione diretta tra musica e reazioni emotive. Platone e Aristotele, all’interno della *Politica* e la *Repubblica*, avevano evidenziato l’influsso che la musica era capace di esercitare sull’animo umano dando uno spunto iniziale sul possibile sistema di regole per poter consapevolmente incidere a stimolare un particolare sentimento o stato emotivo. In epoca barocca vengono definite prospettive estetiche governate da corrispondenze catalogate dove avere da un lato accordi, intervalli, ritmi e notazioni espressive e dall’altro lato le espressioni emotive realizzate.

<sup>66</sup> P. Tagg (1994), *Op. cit.*, pag. 279.

<sup>67</sup> Tagg stesso introduce il confronto interoggettivo in questi termini: “Se chiamiamo intersoggettivo quell’approccio analitico che stabilisce una concordanza nelle risposte a uno stesso oggetto di analisi fatto ascoltare a un certo numero di differenti soggetti, allora un approccio interoggettivo dovrebbe essere quello che può stabilire una concordanza, per quanto riguarda gli eventi sonori, tra due o più pezzi di musica”. *Op. cit.*, pag. 56. Cfr. Tagg, (1999), *Introductory notes to the Semiotics of music*, [www.tagg.org](http://www.tagg.org); P. Tagg, B. Clarida, (2003), *Ten Little Title Tunes. Towards a musicology of the mass media*, The Mass Media Scholars' Press, New York.

<sup>68</sup> Il metodo di Tagg può essere articolato in quattro differenti livelli analitici: 1. analisi musematica (ovvero la identificazione all’interno di uno o più brani musicali di unità musicali minime dotate di significato, i “musemi - e la deduzione del significato complessivo che la loro presenza e distribuzione produce in quella musica”; Si veda anche l’interessante articolo di Leante, *L’incontro tra popular music e tradizione indiana: processi e modalità di appropriazione*, Fondazione Cini Onlus, <http://www.cini.it/it/publication/page/82>). 2. analisi di aggregati musematici (consiste nel considerare quale significato complessivo vengono a comunicare i musemi negli aggregati che li contengono simultaneamente); 3. analisi processuale (“ossia l’analisi dell’influenza che ha sulla comunicazione musicale il modo in cui le varie unità ricavate a livello di analisi musematica si combinano per formare unità più complesse”; 4. analisi della relazione tra l’oggetto musicale e i messaggi paramusicali (il metodo proposto da Tagg permette infine di confrontare i significati affettivi che un oggetto musicale è in grado di comunicare con i significati comunicati dalle parole o immagini che si trovano nel contesto nel quale l’oggetto sonoro viene espresso”).



musemi.<sup>69</sup> Senza addentrarci oltre nell'approfondimento della teoria di Tagg, è opportuno notare due aspetti che, nel metodo del musicologo, legano elementi musicali ad elementi spaziali. In sostanziale accordo con altre discipline che, nell'obiettivo di giungere ad una rappresentazione di un particolare fenomeno, vedono una relazione dialettica tra le parti componenti in modo tale che esista sempre un confronto tra una figura ed uno sfondo, anche Tagg riconosce nella 'popular music' un differente ruolo assegnato alla melodia (individuo-figura) rispetto all'accompagnamento (ambiente-sfondo). La particolare relazione che esiste tra melodia ed accompagnamento (contrasto, bilanciamento, scambio di ruoli) incide profondamente nella costruzione dei significati dell'opera stessa. C'è da chiedersi che tipo di figura, di individuo, venga rappresentato ed in che tipo di sfondo, ambiente, egli si trovi.

Un altro elemento di tipo spaziale è dato dall'interpretazione che Tagg fa di alcuni processi musicali che hanno maggiormente a che fare con componenti irrazionali dell'esperienza di conoscenza. Si tratta della costruzione di un modello che assimili l'esperienza percettiva legata all'ascolto musicale, non in obbedienza alle leggi lineari della successione cronologica quanto allo sviluppo circolare dei suoi 'affects'. Tagg propone uno schema formato da cerchi concentrici il cui centro non è rappresentato dal centro temporale del brano (corrispondente al punto medio rispetto alla sua durata totale) ma da un 'centro affettivo' in cui si esprimono stati emotivi particolarmente significativi all'interno dell'opera musicale. Il passaggio da uno stato affettivo ad un altro può condurre, all'interno dello sviluppo del processo musicale, al punto di partenza del brano o, al contrario, ad allontanarsi da esso. In questo caso si può parlare di processi centripeti e processi centrifughi. L'individuazione di un centro affettivo che viene periodicamente confermato nello sviluppo del brano musicale, non deve d'altra parte indurre a pensare che esista un meccanismo di inutile ripetizione di materiale creativo. In realtà ogni volta che il brano 'ricostruisce' il proprio centro affettivo lo fa utilizzando il materiale intrecciato tra una ripetizione e l'altra in maniera che il significato stesso sia ogni volta differente. Tagg sostiene che, a seconda della posizione occupata all'interno del processo, uno stesso elemento musicale possa esprimere contenuti differenti. Anche nel caso di processi centripeti si può verificare quindi la particolare situazione in cui il materiale musicale finale sia lo stesso di quello presentato all'inizio del brano ma che, grazie al materiale frapposto tra i due, quello finale conduca ad uno stato affettivo differente. Roberto Agostini scorge in questo aspetto della teoria di Tagg una analogia con alcuni studi<sup>70</sup> che indagano intorno alla lettura partecipata da parte di diversi fruitori di testi.<sup>71</sup> In estrema sintesi, il lavoro di Tagg è sostanzialmente legato alla necessità di inserire la semantica musicale tra i diversi approcci utilizzati nello studio della popular music. Alcuni suoi studi rivolti all'indagine sugli stereotipi utilizzati nella musica televisiva aprono un terreno di indagine in cui i test di ricezione, da lui elaborati ed eseguiti, offrono un quadro interpretativo caratterizzato da associazioni visuali-verbali confermate in gran parte dei casi. Il metodo elaborato da Tagg approfondisce gli aspetti costitutivi della popular music mettendoli in relazione diretta con i meccanismi del proprio funzionamento comunicativo. In particolare gli studi di Tagg offrono un contributo alla comprensione del significato che tali musiche assumono per chi le ha composte e per il pubblico a cui esse sono rivolte oltre a chiarire come siano capaci di intervenire all'interno del contesto sociale che le riceve ed assorbe. Se il lavoro di Tagg riesce a dare un notevole contributo all'interno di un'area di indagine e ricerca a lungo sottovalutata negli

---

<sup>69</sup> Un fascio di musemi è costituito dalla contemporanea presenza di due o più musemi che si sovrappongono.

<sup>70</sup> Eco (1979), *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.

<sup>71</sup> In essi si afferma che in presenza di testi particolarmente ampi e, soprattutto, in caso in cui un elemento significativo compaia all'inizio del testo stesso, un lettore formulerà un'ipotesi interpretativa che potrà essere confermata o smentita nel proseguo della lettura (P. Tagg, (1994), *Op. cit.*, pag. 35).

ambientali accademici e fraintesa da parte di improvvisati critici musicali<sup>72</sup>, lascia d'altra parte ancora irrisolte importanti questioni. Lo stesso studioso, nell'approssimarsi ad analizzare i processi di comunicazione della popular music, afferma che "[...] sebbene abbiamo una notevole capacità di capire i meccanismi socio-economici, sottoculturali e psico-sociali che influenzano l'emittente' (biografie, etc.) e il 'ricevente' di certi tipi di popular music, abbiamo invece ben poche informazioni esplicite sulla natura del 'canale', sulla musica in se stessa.] ed ancora [...] potremmo dire che la sociologia fornisce risposte su 'chi', su 'a chi' e, con un po' di aiuto della psicologia, su 'con quale effetto' e, forse, su parte del 'perché'; quando però si giunge ad affrontare ciò che resta del 'perché', per non parlare poi del 'cosa' e del 'come', siamo nei guai ...]. Impiegare il metodo analitico di Tagg significa destinare alla comprensione degli aspetti comunicativi di un brano musicale un impegno forse maggiore rispetto a quello occorrente alla stesura del brano stesso. E' inoltre indispensabile mettere in gioco conoscenze tecniche e cultura musicale di una certa robustezza fin dalla ricerca del MCIO, passo fondamentale per evidenziare la relazione tra l'OA ed il CAEM. Se infatti non si hanno a disposizione sufficienti conoscenze (non esclusivamente 'interne' al campo musicale)<sup>73</sup> è facile giungere ad un'analisi incompleta o, peggio, a travisare il contenuto ed il senso del brano in oggetto. Il procedimento utilizzato da Tagg per la lettura di un'opera musicale, non potrebbe essere utilizzato al momento della composizione del brano. Ancora più assurdo è pensare che lo possa utilizzare il musicista di Jazz il quale, come più volte ricordato, compone mentre suona. Non ostante questo basterebbe effettuare l'analisi secondo il modello di Tagg su una registrazione Jazz per verificare come, in realtà, siano tanti gli elementi utili per la comprensione e definizione dei messaggi musicali emessi. Una spiegazione rispetto a questo punto è data dal fatto che il musicista di Jazz assorbe in sé, nella sua formazione artistica, nelle sue capacità espressive, reattive e di contestuale rielaborazione di materiale creativo, gran parte di ciò che utilizza nella performance. Deve essere, inoltre, aggiunto il fatto che tutto ciò che, anche nel Jazz, è composto e preordinato prima della performance (come il Tema, l'arrangiamento, la progressione armonica su cui stendere la parte improvvisativa, gli strumenti utilizzati, i musicisti impiegati etc.) costituisce, rispetto alla performance, la sua più grande e diretta influenza. C'è, però, un elemento che non può non essere raccolto, alla luce delle precedenti considerazioni. Il fatto che, come detto, sia possibile, rispetto ad una registrazione di una performance Jazz, effettuare un'analisi dell'opera secondo il metodo di Tagg, conferma (se ce n'è fosse la necessità) che l'improvvisazione non può ragionevolmente essere fatta corrispondere ad un esercizio estemporaneo affidato alla casualità e che quella capacità progettuale, che dimostrano i musicisti di Jazz durante i loro assoli, è qualcosa di straordinario.

Non è nelle intenzioni del musicologo inglese (ne, d'altra parte, della presente ricerca), fornire indicazioni specifiche al compositore di un brano musicale che volesse, con ottica ipoteticamente retrospettiva, costruire la propria opera basandosi sul tipo di emozioni è in grado di suscitare negli ascoltatori. Non ha particolare senso, cioè, pensare di anteporre al momento creativo della composizione, un quadro emotivo verso cui tendere. Questa è senz'altro, una delle procedure utilizzate in parte delle produzioni per cinema e tv ma è pur vero che, anche in questi casi,

---

<sup>72</sup> Parallelamente alla grande diffusione della popular music, amplificata dall'azione dei sistemi di comunicazione di massa, un sempre maggiore numero di riviste, specializzate e non, hanno ospitato articoli e scritti che, senza un adeguato fondamento disciplinare, hanno indagato sui meccanismi di ricezione e diffusione della musica all'interno delle giovani generazioni. E' proprio in risposta a queste inadeguate e profondamente inconsistenti analisi che Tagg reagisce proponendo il suo metodo per l'analisi della popular music.

<sup>73</sup> Oltre al CAEM, occorre individuare il MPEM (moduli del processo extra musicale) ed il CSSC (campo di studio socio culturale).



esistono tanti elementi che evidenzerebbero l'ingresso di altre componenti di ordine differente e spesso legate alla personalità del compositore.<sup>74</sup> La plausibilità dei contenuti dell'analisi Tagghiana non possono non proporsi, d'altra parte, come elementi di estremo interesse sia per il compositore sensibile agli effetti possibili della propria opera, sia, all'interno della nostra ricerca, per la costruzione del processo di avvicinamento alla definizione delle relazioni tra messaggi sonori emessi e formazione, nell'ascoltatore, delle immagini spaziali di cui parla Florenskij. Individuare esattamente come si costruisca questo sistema di relazioni tra emittente e ricevente è certamente un'operazione ardua e complicata che non può, ragionevolmente, trovare esaurimento in questa ricerca. Per adesso sembra estremamente rilevante poter affermare che questo sistema di corrispondenze esista e che includa diversi aspetti in cui la competenza sullo specifico disciplinare, da parte dell'ascoltatore, non costituisca una condizione necessaria per l'efficacia della comunicazione musicale. Arriviamo a questo punto della ricerca a stabilire che la musica sia in effetti la costruzione di uno spazio e che questo spazio venga comunicato attraverso la costruzione di un sistema articolato e complesso la cui definizione avviene con il contributo congiunto di musicisti ed audience attraverso componenti razionali ed inconsce. Questo sistema, nella struttura delle corrispondenze tra messaggi sonori emessi e stati emotivi provocati negli ascoltatori, indica come sia possibile una efficace costruzione di significati condivisi, anche in assenza di specifica preparazione musicale. Il Jazz non si pone in posizione esterna a questo quadro di ragionamento, ma anzi aggiunge, in riferimento alle proprie peculiarità (su tutte l'improvvisazione) ulteriori ed importanti elementi di riflessione.

Uno di questi elementi ci sembra essere determinato dal particolare stato d'animo di partecipazione e condivisione rispetto ad una performance Jazz. Una volta, cioè, che si realizza questa tensione emotiva tra musicisti e pubblico, in cui l'efficacia delle relazioni è garantita dall'uso di un linguaggio 'familiare' che (in parte secondo il metodo di Tagg) consente la comprensione dei messaggi creativi, si costruisce finalmente uno spazio condiviso.

In questo senso, è l'idea di un linguaggio 'familiare' che ci porta immediatamente dentro il concetto di abitare. Possiamo in sostanza pensare che attraverso il linguaggio 'familiare' di cui parliamo sia possibile abitare lo spazio terzo della creazione musicale. Occorre ancora una volta precisare che il termine 'familiare' non è qui indicativo di una conoscenza tecnica sviluppata sino a livelli di 'familiarità' con la produzione musicale. Non significa, in sostanza, che per abitare lo spazio del jazz occorra conoscere o sapere suonare perfettamente il Jazz. Si tratta, in sostanza, di un linguaggio che si auto-alimenta ed auto-costruisce proprio perché parte dalla condivisione dello spazio creativo. Gli elementi che si costituiscono come "familiari" all'interno del linguaggio in parte risiedono all'interno della disciplina musicale ed in parte (ed è questo che ci sembra importante) vengono costruiti, definiti e confermati durante la performance con lo sforzo comune di musicisti ed audience. Il fatto di considerare la "familiarità" al linguaggio del jazz, come ad una

---

<sup>74</sup> A questo proposito è possibile citare due fra i tanti esempi all'interno della produzione musicale per cinema e tv. Il primo riguarda Nino Rota, il grandissimo compositore italiano celebre soprattutto per la collaborazione avuta con il regista Fellini. Il famoso tema de "Il Padrino" ("The Godfather" nell'originale) era stato composto, in realtà, per essere associato alle immagini di un funerale di paese e non per accompagnare la saga di una famiglia mafiosa negli Stati Uniti. Il secondo riguarda invece il compositore contemporaneo Tom Newman, ultimo di una famiglia di compositori per cinema. Se si analizzano le sue colonne sonore, da 'American beauty' a 'Nemo' ci rendiamo conto di come gli elementi distintivi del proprio stile compositivo superino spesso le situazioni che vanno a descrivere; come, cioè, Newman usi elementi simili per descrivere le passioni del pesciolino Nemo e le complicate acrobazie presentate in 'American beauty'. In entrambi non sarebbe pensabile ritenere inadeguate le associazioni musicali alle situazioni cinematografiche rappresentate ma, semmai, sarebbe il caso di notare se, nella costruzione di significati possibili, quello che dovrebbe essere il 'commento' musicale possa definirsi come un elemento di possibile risemantizzazione della situazione descritta.

somma di esperienze vissute in condivisione e coesione sociale, ci porta al concetto di prossimità. Abitare lo spazio di un concerto jazz significa dividerlo, partecipare alla sua stessa creazione, alla costruzione dei suoi nuovi significati possibili. Si tratta di un particolare sentimento capace di consegnare un carattere di irripetibilità ad un evento ed a determinare il festoso compiacimento collettivo di aver “contribuito” alla sua realizzazione. Questa sensazione, davvero non infrequente durante i concerti di jazz, (di alcuni esempi significativi parleremo in seguito) agisce come un agente coesivo nell’audience e tra essa ed i musicisti stabilendo un rapporto di prossimità.

Di che tipo di prossimità parliamo? E’ legata allo spazio? Quanto è legata al luogo? In questo caso, parlando di spazio e luogo, intendiamo semplicemente riferirci allo spazio all’interno del quale sono fisicamente compresi musicisti e pubblico mentre per il luogo intendiamo il particolare sito che viene scelto per la performance. Questa semplificazione ci sembra necessaria per poter chiarire il concetto di prossimità in relazione allo spazio ed al luogo della performance. In questo senso è possibile parlare di prossimità spaziale quando i musicisti ed il pubblico condividono la stessa porzione di spazio, quando cioè, si sentono significativamente vicini (prossimi) in modo da potersi definire all’interno dello stesso spazio. A tale proposito vale la pena di richiamare alcuni aspetti legati ai luoghi delle performance jazzistiche.

## Capitolo 3

### I luoghi del jazz

Lo spazio fisico della produzione del Jazz è storicamente e notoriamente rappresentato come quello dei fumosi clubs newyorchesi. Luoghi aperti di notte e chiusi di giorno avevano in passato un rapporto particolare con lo spazio della metropoli connotato da fenomeni di esclusività. Successivamente, in conseguenza della sempre maggiore popolarità, il Jazz conquista gli spazi tipici delle produzioni musicali di consumo e si presenta, in forma organizzata, secondo rassegne dedicate. Queste vengono quasi sempre inserite all'interno degli spazi storici delle città caricati ora di nuovi significati. Attraverso l'affinamento delle procedure di management dei jazz festivals, il jazz diventa sempre più capace di richiamare e consolidare appassionati in tutto il mondo. Elementi di marketing territoriale intervengono nella costruzione dei jazz festivals e con il brand musicale (Jazz) si vende il brand territoriale (ad esempio il caso di "Umbria Jazz"). I luoghi che ospitano i jazz festivals tendono ovunque ad assomigliarsi portando, conseguentemente, i fruitori di una rassegna locale a sentirsi "in mezzo al mondo" pur quando si trovino in una piazza di una cittadina medievale italiana. Il luogo diventa location.

#### 3.1 Birdlands. Lo spazio fisico della performance

Pur con le inevitabili riduzioni che siamo costretti a fare, possiamo però asserire come sia sempre stato fondamentale che musicisti e pubblico fossero separati fisicamente il meno possibile durante la performance. Sin dai primi luoghi di condivisione quasi spontanea, tipici delle jam sessions, fino ai clubs "storici" come il "Village Vanguard" il "Birdland" a New York (ma anche il "Music Inn" di Roma o il "Capolinea" di Milano) l'essere particolarmente vicini ai musicisti, durante i concerti, è sempre stato un elemento di enorme importanza<sup>75</sup>. Respirare "la stessa aria", sentire ogni piccola, impercettibile variazione di suono, "rubare" uno sguardo d'intesa tra musicisti o, addirittura, scambiare un'occhiata "complice" con i musicisti stessi durante l'esibizione, ha sempre fatto parte della "leggenda" legata a molti concerti di jazz.

In questo senso è interessante notare come la performance, intesa non solo come il concerto in sé, possa continuare 'fuori dal palco' magari durante la pausa tra un set e l'altro. In genere, i

---

<sup>75</sup> Il 'Village Vanguard' è un jazz club di New York che dal 1935 ad oggi ha rappresentato uno dei punti di riferimento per l'ascolto della musica jazz dal vivo. E' stato anche la sede di importanti registrazioni (in totale oltre 100) come l'album live di Bill Evans "Sunday at the Village Vanguard" e l'incisione di John Coltrane "Live at the Village Vanguard" entrambi del 1961. Il jazz club newyorchesi 'Birdland' deve il suo nome al soprannome con il quale veniva chiamato il grande altosassofonista Charlie Parker. Aperto nel 1949 ebbe un'attività incessante e particolarmente intensa per 15 anni. Il locale, che ospitò i più grandi nomi del jazz, fu anche la sede di registrazioni memorabili (John Coltrane, Art Blakey, etc.) e la meta fissa di grandi appassionati fa i quali famose star del cinema e della letteratura, dalla Monroe a Gary Cooper, Sugar Ray Robinson e lo scrittore Jack Kerouac. Attualmente esiste un jazz club a New York che ha ereditato lo stesso nome. Il 'Music Inn' è stato sicuramente il più importante jazz club italiano. Fondato a Roma negli anni sessanta da Pepito e Picchi Pignatelli ha ospitato i più grandi musicisti di tutti i tempi da Bill Evans a Charlie Mingus e Max Roach. Meta abituale per appassionati di tutta Italia comincia il suo declino con la morte di Pepito e poi con il suicidio della moglie Picchi nell'estate del 1993. Da allora, dopo un periodo durato un paio di anni in cui sembrava aver trovato un nuovo corso, il 'Music Inn' ha chiuso i battenti per riaprirli tempo dopo trasformato in un anonimo bar ristorante che con la musica jazz non ha niente a che vedere. Il 'Capolinea' è il nome dello storico jazz club milanese, aperto nel 1970, che ha ospitato alcuni fra i più grandi musicisti di jazz di tutti i tempi di passaggio in Italia. Il Capolinea ha anche costituito una vera e propria "palestra" dove si sono formati i migliori musicisti italiani che si alternavano ad 'accompagnare' i grandi solisti americani. Ancora in attività, è stato di recente messo un po' in ombra dalla apertura del Blue Note Jazz Club, appartenente alla catena dei blue Note club sparsi ormai in tutto il pianeta.

musicisti, in questo particolare momento, si confondono tra gli ascoltatori, prendono un drink, scambiano qualche battuta tra loro e talvolta con qualcuno del pubblico, tornano apparentemente 'normali'. Apparentemente. In realtà le note, emesse qualche istante prima sul palco, riecheggiano nelle menti degli ascoltatori che cercano di intuire qualcosa in più dell'arte dei musicisti attraverso la decifrazione dei loro comportamenti in un contesto più 'normale'. Convinto che in fondo il musicista 'racconti' se stesso attraverso la propria arte, l'ascoltatore appassionato, cerca di conoscere di più il musicista (e di rimando la sua arte) attraverso i suoi atteggiamenti e comportamenti finalmente 'normali', quasi 'intimi'. Ecco allora come sia importante notare come il pianista 'intimista', dal suono dimesso e riflessivo, quasi melanconico, possa essere invece un uomo dal carattere gioviale ed aperto allo scambio di battute o come il sassofonista, sempre pronto al sorriso durante il concerto, preferisca un attimo dopo, guadagnare un angolo in disparte ed aspettare silenzioso la ripresa del concerto, terminando il suo drink. Quando musicisti e pubblico riprendono i propri posti esiste ora una complicità in più, all'ascoltatore sembra di conoscere meglio il musicista, lo sente più vicino a sé. Esiste, forse per sempre, un legame di prossimità. Un legame che verrà confermato nelle prossime occasioni e che l'ascoltatore appassionato cercherà anche con altri musicisti. Si tratta di una prossimità ora più forte, sicuramente superiore, confermata proprio dalla prossimità fisica.<sup>76</sup> Sono situazioni apparentemente meno importanti, forse più vicine a possibili speculazioni retoriche, meno essenziali rispetto al portato artistico in gioco. In realtà, si tratta di componenti di grande importanza per la costruzione dei vocaboli del linguaggio "familiare" attraverso il quale viene abitato lo spazio terzo del concerto jazz. Queste situazioni appena descritte costituiscono un elemento consueto nei concerti jazz ed è davvero difficile che qualche appassionato, rievocando qualche memorabile performance, non ricordi qualche storia o aneddoto legato a tali momenti. Nasce in quei luoghi, grazie al jazz, una sorta di particolare sensibilità verso elementi ai quali, prima della performance, non si presta la stessa attenzione. Il disegno tracciato dal fumo denso delle sigarette che lotta con la luce dei riflettori, visi che, come se raccontassero storie, improvvisamente diventano interessanti, gli spartiti abbandonati sul pianoforte, le bacchette consumate del batterista, poggiate sullo strumento, tutto concorre alla determinazione del particolarissimo momento che si sta vivendo.<sup>77</sup> Sarebbe un errore relegare queste situazioni a

---

<sup>76</sup> Attraverso una prossimità costruita attraverso la condivisione dell'esperienza artistica è possibile introdurre gradi di vicinanza "superiori" alla sola vicinanza fisica. In sostanza il senso di condivisione e partecipazione attiva che l'ascoltatore attento stabilisce con il musicista impegnato nella performance realizza una relazione di prossimità emotiva che si somma, trovandone occasione di conferma, in quella fisica.

<sup>77</sup> Nel romanzo "Sulla strada" lo scrittore americano Jack Kerouac offre a tal proposito la descrizione di un concerto che vale la pena di riportare per intero: " Io e Dean andammo a sentire Shearing al Birdland nel bel mezzo di quel lungo, folle fine settimana. Il locale era deserto, fummo i primi ad arrivare, erano le dieci. Shearing fece il suo ingresso, cieco, accompagnato per mano alla tastiera. Era un inglese distinto col colletto bianco rigido, un po' corpulento e rubizzo, biondo, con un'aria delicata da notte d'estate britannica che venne fuori quando suonò il primo pezzo, dolce e sussurrante, mentre il contrabbasso si sporgeva reverente verso di lui e segnava il tempo. Il batterista, Denzil Best, sedeva immobile tranne per i polsi che agitavano le spazzole. E Shearing cominciò a dondolarsi; un sorriso gli si aprì sulla faccia estatica; cominciò a dondolarsi sullo sgabello del piano, avanti e indietro, lentamente da principio, poi il ritmo si fece più intenso e lui cominciò a dondolarsi più veloce, col piede sinistro che scattava ad ogni battuta, cominciò a torcere il collo, si chinò con la faccia sulla tastiera, buttò indietro i capelli che si scompigliarono tutti e cominciò a sudare. La musica prese quota. Il contrabbasso si chinò e cominciò a darci dentro davvero, sempre più veloce, sembrava sempre più veloce, ecco. Shearing partì con i suoi accordi; uscivano dal pianoforte a fiotti, a cascate dirompendi, si sarebbe detto che il suonatore non avesse il tempo di controllarli. Fluiivano ad ondate come il mare. Il pubblico gli gridava: <<Vai!>>. Dean sudava; il sudore gli colava giù dentro il colletto. <<Dai! Dai! Sei un dio, Shearing! Sì! Sì! Sì!>> E Shearing era conscio del pazzo che gli stava alle spalle, sentiva ogni singulto ed imprecazione di Dean, li sentiva anche se non poteva vedere. <<Così, avanti!>> diceva Dean. <<Sì!>> Shearing sorrise; si dondolò sullo sgabello. Shearing si alzò, colando sudore; erano i grandi giorni

fatti residuali del mondo del Jazz. Attraverso questi elementi si costruisce l'atmosfera stessa di questa musica, lo stesso tipo di situazioni capaci di addensare uno spazio di tali qualità da farne sopravvivere l'energia anche solo attraverso una fotografia.<sup>78</sup>



John Coltrane quartet all'Half note

---

del 1949, prima che diventasse freddo e commerciale. Quando se ne fu andato, Dean indicò lo sgabello vuoto. <<La sedia vuota di Dio>> disse. Sul piano c'era una cornetta; la sua ombra dorata mandava uno strano riflesso sulla carovana del deserto dipinta sulla parete dietro la batteria. Dio se n'era andato; era il silenzio della sua dipartita. Era una notte di pioggia. Era il mito della notte di pioggia. Dean aveva gli occhi fuori dalle orbite per la meraviglia e l'ammirazione". (J. Kerouac (2001), *Op. cit.*, pag.167).

<sup>78</sup> All'interno del libro *Atmosfere*, l'architetto Peter Zumthor descrive lo sforzo progettuale profuso nella ricerca di realizzare uno spazio che contenga e descriva atmosfere viste ed assorbite magari soltanto attraverso una fotografia o un film. (P. Zumthor (2007), *Atmosfere*, Electa, Milano).



### 3.2 La nascita dei Jazz festivals

Quando il mondo del Jazz ha guadagnato definitivamente la grande popolarità planetaria, soprattutto nel caso delle performance dei suoi protagonisti eccellenti, sono comparsi i primi grandi spazi per concerti come grandi teatri, piazze e campi di calcio. Il Jazz ha cominciato ad uscire dai clubs in modo più sistematico ed i concerti, riuniti in programmi articolati di eventi, hanno cominciato ad assumere la dimensione dei festivals. Le rassegne di musica Jazz hanno rappresentato soprattutto l'occasione per sentire i grandi protagonisti fuori dagli Stati Uniti, mentre erano pochi i Jazz clubs che potevano permettersi il lusso di avere in programma nomi di spessore internazionale. In questo caso i jazzisti americani, di passaggio in Europa, facevano il *tour* tra i vari clubs delle capitali, salvo fermarsi per qualche anno come nel caso di Bud Powell a Parigi o Chet Baker a Roma.<sup>79</sup> Questa è la ragione più significativa per cui i grandi Jazz festivals sono comparsi principalmente in Europa o in Giappone. Montreux, Umbria Jazz, San Sebastian, hanno realizzato la possibilità per migliaia di appassionati di radunarsi in un luogo, spesso per alcuni giorni, ed ascoltare la musica Jazz suonata dai grandi del genere. I festivals hanno anche sancito l'ingresso delle pubbliche amministrazioni nella gestione, organizzazione e finanziamento dei concerti di Jazz.<sup>80</sup> La dimensione del fenomeno Jazz come fatto collettivo e popolare di sempre maggiore importanza ha determinato una svolta nelle politiche di sostegno culturale alla realizzazione dei grandi eventi. A questo riguardo occorre soffermarsi sull'esperienza di Umbria Jazz ancora oggi capace di richiamare appassionati da ogni parte di Italia ed, in numero rilevante, dal resto del mondo.

---

<sup>79</sup> Bud Powell, pianoforte, 1924-1966. Vive a New York dove suona a lungo con Charlie Parker e con il suo trio, contribuendo in modo determinante alla nascita del Be-POp. A causa di un forte trauma cranico, riportato in una colluttazione avvenuta con alcuni agenti di polizia, Bud Powell comincia a soffrire di violenti emicranie convulsioni ed amnesie che lo portano a diversi ricoveri in ospedali psichiatrici dove subisce almeno due elettroshock. Si ritrova a Parigi nel 1959 dove rimane per diversi anni suonando soprattutto con il contrabbassista Pierre Michelot ed il batterista Kenny Clarke e creando attorno a sé un nucleo di musicisti ed appassionati che costituirà una delle basi per lo sviluppo e la crescita del jazz in Europa. La sua vita di grandissimo musicista, perennemente complicata da problemi di salute legati all'assunzione smodata di alcool e droghe, è diventata la base per la sceneggiatura del film "Round midnight" del regista francese Bernard Tavernier, tutt'oggi una delle pellicole più convincenti e fortunate fra quelle dedicate al jazz. Chet Baker, tromba 1929-1988. Considerato uno dei più grandi musicisti di jazz mai esistiti, dopo essere stato uno dei fondatori del cool jazz, inizia il suo declino causato da uno smodato uso di sostanze stupefacenti. E' in Italia intorno agli anni 60 e partecipa alla vita pubblica frequentando un ambiente misto di musicisti, artisti e attori che si può far corrispondere con quello descritto da Federico Fellini ne "La dolce vita". La sua dipendenza dall'eroina gli causa la permanenza per oltre un anno all'interno del carcere di Lucca. La sua personalità, grande quanto fragile e complessa, lo porterà fino alla morte, avvenuta in circostanze non ancora del tutto chiarite, nel 1988 ad Amsterdam.

<sup>80</sup> Da ormai più di trenta anni si è consolidata, in Italia come nel resto del mondo, la partecipazione diretta delle amministrazioni locali nella creazione, gestione e finanziamento di rassegne e festival di musica jazz. Il jazz, riconosciuto come espressione d'arte e cultura, esce dai jazz club per entrare in forma organizzata all'interno di festivals dedicati. Attualmente le amministrazioni pubbliche ricercano, in misura sempre maggiore, il coinvolgimento di grandi sponsors privati. Fra questi l'Heineken è uno dei maggiori.



In alto uno scatto fotografico durante un concerto di Umbria Jazz.  
Foto da [www.kera.org](http://www.kera.org)

### 3.3 L'evento artistico nel territorio: Umbria jazz

La prima edizione è del 1973. La formula prevede tre concerti ogni sera in un paese diverso dell'Umbria. Il pubblico di appassionati segue il festival spostandosi da una località all'altra, fondendosi ogni sera, con la popolazione locale. Sono gli anni della contestazione giovanile ed il ricordo di Woodstock<sup>81</sup> non si è ancora spento. I concerti, tutti gratuiti, sono sempre affollatissimi di spettatori venuti da ogni parte d'Italia e dai vicini paesi esteri (soprattutto Francia e Germania). All'interno dei centri storici delle varie località vengono improvvisati dei "campi" in cui centinaia di giovani dormono in sacchi a pelo a cielo aperto o, tutt'al più, al riparo di una tenda. Quello che sarebbe dovuto essere un festival jazz di dimensioni contenute si presenta, fin dalla prima edizione, come un evento di portata straordinaria.<sup>82</sup> Il jazz che veniva associato a fumosi locali notturni metropolitani, fa la sua presenza nelle piazze di Todi, Perugia, al teatro romano di Gubbio ed alla fortezza Albornoz ad Orvieto. Le immagini fanno il giro del mondo presentando i luoghi dell'Umbria medievale affollati di giovani appassionati di jazz. Anno dopo anno, la

---

<sup>81</sup> Sul sito [www.wikipedia.it](http://www.wikipedia.it) si trovano alcune informazioni delle quali riassumiamo di seguito alcuni elementi. "Il festival di Woodstock si svolse a Bethel, una piccola città rurale nello stato di New York, dal 15 al 18 agosto del 1969, all'apice della diffusione della cultura hippy, che voleva riunire con '3 days of peace and music'."

<sup>82</sup> Una delle ragioni di quel primo successo di presenze fu che un grande raduno di musica Rock, previsto in quei giorni in Emilia Romagna, venne cancellato all'ultimo momento. Gran parte degli avventori erano già in viaggio ed avendo sentito della rassegna di Jazz umbra, decisero di parteciparvi.

manifestazione cresce di dimensione fino a non poter più essere di fatto gestita.<sup>83</sup> Il clima turbolento degli anni settanta e le difficoltà oggettive rappresentate dalla gestione di un evento la cui crescita non era più prevedibile, costringono gli organizzatori ad annullare l'edizione del 1977. Le ragioni di un successo così inaspettato, ci sembra fin troppo evidente, non risiedono per la misura maggiore nell'effettivo interesse nei confronti della musica Jazz. Hanno semmai a che fare con il particolare clima di quegli anni<sup>84</sup> in cui la musica, sentita a volte come un servizio sociale, è interpretata come aggregante di comunità giovanili. La dimensione politica, diventata un comune denominatore in diverse espressioni artistiche, anche nel Jazz trova le sue modalità di espressione. In alcuni casi si notano particolari episodi di contestazione popolare nei confronti di alcuni musicisti ritenuti 'borghesi', espressione di una cultura quasi 'elitaria'. Altri artisti, quasi sempre di colore, sono invece considerati come esponenti di minoranze in lotta e quindi acclamati indipendentemente dall'effettiva portata del loro messaggio creativo. Sono gli anni in cui Giorgio Gaslini suona 'Fabbrica occupata' e, durante il festival, vengono prese d'assalto le sedi dei partiti politici di destra e schiere di poliziotti fanno la loro comparsa durante i concerti. Non sono rari i furti nei supermercati ed, in generale, ogni servizio (trasporti soprattutto) viene di fatto considerato gratuito.

Dopo un anno di riflessione si decide di riprendere Umbria Jazz nel 1978. In quell'anno la formula cambia attraverso la compresenza in due città di due concerti. Lo scopo è di dividere sedi e concerti in modo da evitare i problemi derivati da un'eccessiva affluenza di spettatori. Nel frattempo è però cresciuta la fama e l'attesa per una manifestazione che mancava da un anno ed i visitatori aumentano ancora. Gli amministratori regionali, fino ad allora schierati tra sostenitori (sinistra) e detrattori (destra) e divisi sull'opportunità del festival, si trovano d'accordo nell'evitare di correre i rischi, sempre maggiori, di un evento fuori controllo. Nel 1982 Umbria jazz riapre i battenti ma con una strategia differente.<sup>85</sup> La Regione e l'AtP finanziano il festival ma escono dalla macchina organizzativa affidata ora all'Archi. I concerti sono a pagamento tranne alcuni che vengono mantenuti nella formula gratuita e ospitati in piazza. Cambiano anche i luoghi dei concerti con l'introduzione dei teatri (Morlacchi e Pavone) mentre gli spazi all'aperto vengono

---

<sup>83</sup> Il numero impressionante di spettatori richiamati ogni anno dall'evento è stato in alcuni casi causa dell'annullamento di alcuni concerti. In particolare un concerto della Count Basie Orchestra fu annullato perché il pulman che trasportava i musicisti non riuscì a raggiungere il palco a causa del numero impressionante degli spettatori che ne ostruivano il passaggio.

<sup>84</sup> Per una trattazione esaustiva del movimento giovanile degli anni settanta, si rimanda ad una letteratura di approfondimento. In particolare:

Aa.Vv. (1997), *Millenovecentosettantasette*, Manifestolibri, Roma.

Balestrini, Moroni (2003), *L'orda d'oro. 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano;

Berardi, (1997), *Dell'innocenza. 1977: l'anno della premonizione*, Ombre corte, Verona;

Berardi, Bridi (a cura di) (2002), *1977. L'anno in cui il futuro incominciò*, Fandango libri;

Bianchi, Caminiti (a cura di) (2007), *Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie*, Vol. 1., DeriveApprodi, Roma.

S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di), (2007), *Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie*. Vol. 2. DeriveApprodi, Roma;

S. Bianchi, L. Caminiti (a cura di) (2008), *Gli autonomi. Le storie, le lotte, le teorie*. Vol. 3. DeriveApprodi, Roma;

Del Bello (a cura di) (1997), *Una sparatoria tranquilla. Per una storia orale del '77*, Odradek, Roma.

Grispigni (2006), *Il settantasette*, Il Saggiatore, Milano;

Manzoni, Dalmonte, (1980), *Pesta duro e vai tranquillo*, Feltrinelli, Milano;

Salaris, Echaurren, (1999), *Controcultura in Italia 1967-1977*, Bollati Boringhieri, Torino;

Echaurren, (2005), *La casa del desiderio. '77: indiani metropolitani e altri strani*, Manni.

<sup>85</sup> La storia di Umbria jazz, richiamata brevemente, corre parallelamente alla storia dei concerti dal vivo in Italia. Dopo il concerto di Carlos Santana a Verona, in cui la contestazione assunse proporzioni preoccupanti, i grandi nomi internazionali decisero di disertare le tappe italiane nei loro tours. Bisognerà aspettare il 1982 con i concerti di Frank Zappa e dei Rolling Stones per avere in Italia popstars internazionali.



allestiti con file di sedie. Il decentramento degli anni settanta viene contenuto con pochi concerti fuori Perugia ma anche questa formula scompare in poco tempo. Umbria jazz diventa stanziale. L'intero festival si svolge a Perugia trasformando il suo centro storico in vero e proprio villaggio globale. Cambiano le strategie gestionali, fanno la loro comparsa i grandi sponsors mentre la formula musicale, fino ad allora coerentemente circoscritta al Jazz, incorpora altri generi. Sono gli anni ottanta e da allora ad Umbria jazz è possibile ascoltare Sting, Pino Daniele, Carlos Santana, James Brown e Phil Collins. La fama degli artisti della pop music, inseriti in cartellone, costringe gli organizzatori ad utilizzare lo stadio "Renato Curi" mentre ormai è nata la fondazione Umbria Jazz. La gestione, di tipo manageriale, asseconda (talvolta definisce) strategie di marketing culturale e gli sponsor si prendono carico di sostenere in parte le spese di restauro di alcuni luoghi notevoli utilizzati come sedi di concerti.<sup>86</sup> Attualmente si stanno svolgendo lavori per il restauro della chiesa di San Francesco al Prato dove per anni si sono svolti concerti memorabili e dove adesso se ne è decisa la trasformazione in auditorium. La sua condizione parzialmente di rudere, aggravatasi dopo il terremoto del 1997, dal primo evento ospitato ha affascinato sia i musicisti, che suonano sotto l'abside scopercchiato, sia il pubblico che ascolta seduto sul prato fuori la chiesa. Allo stato attuale, Umbria Jazz, è diventata una macchina complessa in cui convergono molteplici aspettative da parte di sponsors privati ed istituzionali, puntualmente confermate dall'incredibile affluenza di appassionati. Il "modello Umbria Jazz" ha, negli anni, generato epigoni in tutta Italia e nel resto d'Europa senza mai deviare, sostanzialmente, dalla formula definita nel 1982.

### 3.4 I nuovi significati del luogo

Abbiamo visto come, con il festival Jazz, cominci a fare la sua comparsa il luogo della performance inteso non più come quello che da sempre è stato specifico della produzione della musica dal vivo, il Jazz club, ma come il luogo "notevole" all'interno dello spazio urbano come la grande piazza o il parco urbano. Il luogo privilegiato, di centrale importanza, che acquista, attraverso l'evento concertistico, una nuova dimensione ed una nuova opportunità di ruolo e significato collettivo. Il fatto che ci sembra importante sottolineare è che, nel caso del Jazz club, abbiamo di fronte un luogo che esprime il proprio senso rispetto alla comunità, in relazione specifica alla propria attività (il concerto jazz). Fuori da essa non esiste. Si tratta di un luogo, che, buio al mattino ed illuminato la sera, riparte ogni volta dalle ceneri della notte precedente e che vive la sua dimensione sociale coesiva per poche ore. Il Jazz club ha, è evidente, un grande significato per la comunità di appassionati del genere, ma ne conserva certamente uno minore per il resto della comunità che con la musica Jazz ha un rapporto marginale. Ben diverso è quello che accade nel caso dei festivals. Qui è lo spazio pubblico che, attraverso la musica Jazz, cambia e modifica il proprio senso, seppure "occasionalmente". Durante il concerto di Jazz il luogo scelto per ospitare la performance, normalmente espressione di significati "locali", assume su di sé e rimanda all'esterno significati di portata sovralocale. Nella misura in cui nel Jazz club si stabilisce una prossimità fisica che favorisce la costruzione dello spazio terzo della creazione musicale (come abbiamo visto attraverso il linguaggio), nella piazza cittadina, allo stesso scopo, si radunano altre prossimità, legate al luogo. Facciamo riferimento alla capacità del luogo scelto per la performance di esprimere un significato al di fuori di essa. Il luogo particolare, al momento della performance, comincia lentamente a cambiare, cessa di essere esclusivamente il grande contenitore urbano, opportunamente scelto per ospitare un evento, e comincia ad assumere

---

<sup>86</sup> L'Heineken, ad esempio, contribuisce in modo significativo al restauro dell'oratorio Santa Cecilia.

alcuni connotati del Jazz club newyorkese. In realtà qui non intendiamo certo riferirci al Jazz club in quanto costruzione o spazio fisico, ma al luogo nel quale vengono stabilite quelle relazioni e quei rapporti di prossimità, tutti particolari, che, come abbiamo visto, il Jazz riesce a determinare attraverso la costruzione di quello che abbiamo chiamato lo spazio terzo della creazione artistica. Il pubblico si sente come se fosse in un altro luogo. Forse più appropriatamente il concerto Jazz riesce ad intervenire sul luogo connotandolo di componenti sovralocali che, per la stessa natura del Jazz e della particolare relazione empatica esistente tra audience e musicisti, rimandano a scenari di tipo metropolitano. In questo modo è possibile sentire forti relazioni di prossimità elettiva con luoghi che non solo sono distanti migliaia di chilometri dal luogo della performance, ma nei quali non ci si è mai stati. Il concerto Jazz porta il Jazz club newyorkese ai Giardini del Frontone o a Piazza IV novembre a Perugia che, almeno per la durata del concerto, non saranno più gli stessi luoghi percorsi quotidianamente dalla comunità locale. In effetti potremmo dire più appropriatamente che il concerto Jazz porta la piazza perugina dentro New York.

Questo è ancor più possibile data la capacità, più volte ricordata, che il Jazz ha di intervenire nei meccanismi di condivisione nel momento della creazione dell'opera d'arte realizzando uno spazio mentale che, necessariamente altro rispetto allo spazio inteso come lo spazio fisico della produzione artistica (il Jazz club), crea un effetto di "dislocazione" su audience e musicisti trascinandoli entrambi (a volte in uno stato quasi di trance) in uno spazio intermedio nel quale si realizzano forme di coesione sociale di particolare significato perché avvenute attraverso l'arte.<sup>87</sup> E' anche possibile intendere questo spazio intermedio vicino allo spazio del coro nella rappresentazione teatrale classica, fisicamente corrispondente alla piattaforma circolare dell'orchestra nel teatro greco. Il teatro aveva in questo spazio forse l'elemento più importante, sicuramente più complesso rispetto a quello legato alla recitazione da parte degli attori. [...] le gradinate di pietra, disposte ad emiciclo intorno all'orchestra, dove agiva il coro, mentre gli attori si accontentavano di una piattaforma appena sopraelevata davanti alla facciata degli edifici scenici, [...].<sup>88</sup> Uno spazio, cioè, della mediazione all'interno del quale il pubblico e gli attori costruivano i propri significati attraverso l'azione traduttrice del coro.

### 3.5 Il consumo del luogo

Ma cosa succede una volta che il concerto è finito? Una volta che, il palco vuoto, gli spettatori tornano ai loro luoghi abituali? In parte, durante le giornate del festival è possibile che quei luoghi "respirino" ancora del particolare momento vissuto ma qualcosa, evidentemente, è cambiato e si è perduto.

A dire il vero, (ed i frequentatori di Umbria Jazz lo sanno benissimo) esiste ancora oggi una particolare condizione che vede lo spazio pubblico cittadino colorato di una sorta di esotismo multietnico e cosmopolita distante dalla consuetudine quotidiana. Questo sia per l'affollato programma giornaliero di concerti dislocati in più luoghi della città, sia per la presenza di tanti grandi nomi del Jazz che passeggiano per le vie del centro, confusi tra turisti, avventori del festival e normali cittadini, concedendosi un po' di relax. Questo aspetto però ci sembra davvero meno importante rispetto ad altri fino ad ora presi in considerazione. Anche la prossimità fisica con i musicisti, per il fatto stesso che non riguarda più il momento della performance<sup>89</sup>, appare

---

<sup>87</sup> Nel romanzo "Sulla strada" Kerouac descrive piccoli, brevi scambi di occhiate tra lui ed il leader della band, Charlie Parker, durante un suo concerto (J. Kerouac (2001), *op. cit.*, pag.167).

<sup>88</sup> Martin (1980), *Architettura Greca*, Electa Editrice, Milano, pag.130.

<sup>89</sup> Durante il festival di Umbria jazz, così come in tanti altri di uguale portata, esiste la possibilità di suonare nelle jam session, organizzate in jazz club e dove, a volte per tutta la notte, gli stessi musicisti che si sono esibiti poche

connotata da aspetti legati più alla mondanità ed anzi, letti in questo senso, i luoghi urbani della produzione artistica dei Jazz festival, più che aggiungere nuovi significati, sembra che corrano il rischio di perderne di propri.<sup>90</sup> E' possibile una deriva dello spazio pubblico cittadino, "invaso" dalla vitalità del festival, che porti la città, o comunque di una parte significativamente rappresentativa di essa, ad essere simulacro di se stessa, corrispondente, in gran parte, alla rappresentazione che di essa ne fa il turista. Questo "effetto", al quale abbiamo precedentemente dato testimonianza, è in parte risultato di un'azione consapevole che vede nella logica del consumo dell'immagine della città, uno degli aspetti significativi di un certo marketing urbano.

### 3.6 Dal luogo alla *location*

Esiste un'ulteriore considerazione sugli abitanti della città durante il Jazz festival (forse più appropriatamente, sugli abitanti il Jazz festival). Un'ipotesi che vede come, in fondo, il risultato di questa, seppur momentanea (ma periodica) trasformazione urbana finisce per 'far sentire a casa' proprio il turista, l'avventore occasionale e non il cittadino residente. Se è vero che esiste parte di una cittadinanza che aspetta il Jazz festival per 'sentirsi al centro del mondo' è altrettanto vero che il fatto che la condivisione di eventi culturali di carattere cosmopolita, possa avvicinare la realizzazione di quei scenari che Paul Virilio vede configurarsi per mezzo della 'cibernetica sociale'.<sup>91</sup> In questo senso, è l'evento culturale che forza una dissoluzione dello spazio pubblico reale, non nella frenetica, quasi istantanea, successione d'immagini di Virilio, ma nella sua accentuazione metropolitana, comune a tanti luoghi nel mondo. Il numero notevole di Jazz festivals, più o meno identici, che durante i mesi estivi vengono ospitati in diverse località europee, costringe ad una riflessione. Programmazione simile, sponsorizzazioni simili, organizzazioni logistiche simili, fanno sembrare i diversi Jazz festivals come un circuito di eventi analogo ad un campionato automobilistico di Formula 1. In realtà, se è comune per entrambi i casi la sostanziale riproducibilità di concerti e gare, l'espressione locale della gara automobilistica, espressa attraverso il circuito, presenta molti più elementi "condizionanti"<sup>92</sup> rispetto alle locations scelte per ospitare i concerti. Un aspetto questo che forse, nella

---

ore prima in grandi palchi, suonano in formazioni allestite per l'occasione per puro piacere personale e costituendo uno dei momenti più significativi del festival. In essi è possibile ricostituire quella prossimità fisica tipica dei jazz club newyorchesi che le locations scelte per ospitare i concerti principali non possono offrire. In questo modo si realizza una sorta di paradosso e cioè che alcune delle manifestazioni più interessanti del jazz avvenga gratuitamente e fuori programma rispetto al corpo centrale delle attività del festival.

<sup>90</sup> In lo scrittore Jack Kerouac ci descrive due incontri avvenuti tra lui ed il grande Charlie Parker, entrambi senza uno scambio di una sola parola. Nel primo, all'interno del romanzo "*Sulla strada*", descrive alcune occhiate d'intesa scambiate durante la performance, nel secondo, all'interno di una raccolta di scritti dal titolo "*Sulle origini di una generazione*", fa riferimento al particolare clima di coesione e condivisione attorno al jazz che era possibile avvertire intorno al 1948. In particolare ricorda di aver visto passeggiare "Charlie Bird Parker lungo l'ottava avenue con un girocollo nero insieme a Babs Gonzales e a una bella ragazza". Questo aspetto ci sembra importante perché evidenzia una sorta di dimensione differente, forse più normale, fuori dai jazz club dove anche uno "scatenato" come Charlie Parker si mostrava in fondo normale (Kerouac (2001), *Sulle origini di una generazione*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, pag.1534).

<sup>91</sup> P. Virilio (1994) *La deriva di un continente: conflitti e territorio nella modernità*, Mimesis Edizioni, Milano

<sup>92</sup> I circuiti del campionato mondiale automobilistico di Formula 1, pur obbedendo a regolamenti ferrei che ne disciplinano le comuni caratteristiche tecniche e di sicurezza, sono in realtà diversi tra loro. Divisi in circuiti cittadini e non, vengono svolti, a breve distanza uno dall'altro, in climi e stagioni profondamente differenti tra loro. Interpretata in questo senso, la condizione "locale" della singola gara può effettivamente risultare molto più condizionante per il risultato di un pilota, rispetto a quanto possa fare il luogo che ospita il concerto rispetto sia al musicista che al pubblico.

costruzione di un evento culturale, andrebbe ragionato più approfonditamente. Come detto, le aspettative della comunità locale e dei suoi amministratori, nei confronti di un evento capace di far parlare della propria città i telegiornali nazionali, è tanta e certamente legittima. Il paradosso è che, nello sforzo di far conoscere la propria città nel/al mondo, grazie ai grandi eventi culturali (nei quali non vogliamo certo escludere festival del cinema, biennali d'arte o grandi eventi sportivi), si finisca con l'offrire ai propri abitanti il mondo. Il Jazz, in quanto fenomeno metropolitano per eccellenza, corre il rischio di essere più facilmente esposto a questa "deriva" ed, avendo per sua stessa natura, una forte caratterizzazione sovralocale, potrebbe, in un certo senso, nuocere più che agevolare alcuni processi di valorizzazione urbana, se non correttamente intesi. Il senso di questa osservazione sta nel fatto che sia possibile ritenere il luogo nella sola accezione di contenitore notevole, capace di mostrarsi esclusivamente attraverso le sue componenti estetiche. Il luogo diventerebbe esclusivamente "location" ridotto cioè ad una sorta di set cinematografico, eventualmente corretto e rivisto attraverso sistemi di illuminazione suggestivi e sostruzioni episodiche legate, ad esempio, all'esigenza di renderlo pienamente fruibile da una platea di ascoltatori.

Ci sembra invece possibile raccogliere, nella costruzione di un evento come un festival Jazz, un senso progettuale differente, forse a tratti residuale, un potenziale espresso finora senza particolare consapevolezza, capace di coniugare le legittime aspettative di una comunità che desidera forzare i propri confini locali e la possibilità di fondare proprio nel locale un modo più consapevole e virtuoso di presentare un evento culturale. Spostare il terreno del nostro discorso su un piano etico ci riporta al pensiero di Zigmunt Bauman. In particolare sulla difficoltà da parte della morale "tradizionale" legata a contesti di prossimità, di essere adeguata rispetto a processi socioculturali caratterizzati da una grande e sostanziale diluizione spazio-temporale. In particolare ci sembra che si possa correre il rischio che alcune conseguenze sulla modalità della costruzione di relazioni che non stanno, lo ripetiamo, all'interno di un "recinto" definito, non possano sostanzialmente essere previste.

### 3.7 La messa in scena del locale

Abbiamo visto come, visto da una certa angolazione, il Jazz festival potrebbe essere un problema più che una risorsa. D'altra parte merita di essere considerata l'ipotesi che la realizzazione di eventi (forse solo apparentemente) più autentici rispetto ad una comunità che li promuove, possa configurare scenari, a nostro parere, ben peggiori. Ci si riferisce qui a quei particolari eventi, dei quali i musicali ne costituiscono una parte, che partono dal progetto di valorizzazione territoriale attraverso la "messa in scena" di alcuni elementi ritenuti costitutivi della propria dimensione locale e che, inevitabilmente, finiscono per rappresentarne la farsa.<sup>93</sup> Quasi sempre ispirati alla ricostruzione di un passato storico che, per sua natura, si assume autentico, si presenta alla contemporaneità la foto ingiallita della propria comunità. Una foto, autentica come lo può essere una foto, dove cioè ci si faceva ritrarre col vestito buono e nell'imbarazzo della posa. Si tratta di una volontà che apparentemente sembra derivare dal desiderio di ricostituire un centro da contrapporre al processo di diluizione spaziale e temporale del sistema di relazioni dell'uomo contemporaneo. Un sistema di relazioni sentito, d'altra parte, come necessario. In realtà ci sembra che siano numerose, in determinati ambiti territoriali, le manifestazioni organizzate attorno ad immagini consolidate di un passato rassicurante che

---

<sup>93</sup> Cfr. E. Moreddu, (2008), "Disne-ality and Forgetfulness: the eu-topia of a consolatory place", in G. Maciocco, G. Maciocco (a cura di), *Fundamental Trends in City Development*, Springer, Berlin, Hiedelberg, New Delhi.

ritorna come un eroe scampato alla modernità e si offre alla visione della comunità locale e dei turisti.<sup>94</sup> I primi cercando, in questa immagine, di ricostruire un sentimento d'identità ed affezione con i luoghi, si accorgono di quanto questo sia "efficace" in un certo sistema di relazione con i secondi. Più precisamente i turisti dimostrano a stessi, seppure illusoriamente, di essere capaci di "scendere dalla nave della modernità" globalizzata per trovarsi in territori ricchi di senso, "autentici" e dove le cose vengono ancora realizzate "nel rispetto dei luoghi". In questo processo in cui gli scenari, i luoghi, i paesaggi vengono offerti attraverso una ricostruzione "rassicurante", il turista sente di riscoprire il valore della memoria del luogo mentre le comunità locali sentono come l'espressione della propria località possa intercettare i bisogni di realtà sovralocali, spesso a grande distanza. La possibilità, inoltre, di attrarre importanti flussi di capitali grazie all'evento, conforta sia la comunità locale rispetto alle loro aspettative di crescita sia gli amministratori che sembrano concentrare in azioni di questo tipo una quota parte significativa dei propri investimenti sul territorio.

### 3.8 Un serbatoio di formule dal passato

E' senz'altro interessante notare come aspetti simili invadano trasversalmente più campi dell'arte fino a raggiungere la stessa produzione musicale che, caricata di contenuti locali, attraverso il rapporto con i luoghi (della performance e non), si esprime in tutta la sua forza espressiva. Senza entrare in un approfondimento di tipo disciplinare, ci si limita in questo momento ad esprimere alcune perplessità in merito alle reali istanze dalle quali alcune espressioni di riscoperta etnica muovono i propri passi. E' esperienza comune fra musicisti che operano in alcune realtà locali, il fatto di incontrare un maggior favore da parte degli organizzatori di eventi culturali, della stampa e del pubblico, se si propone un progetto legato alla traduzione ed interpretazione di contenuti etnici e locali in chiave jazzistica. Ancor più possibilità di riuscita esistono se il progetto in questione ruota attorno a figure centrali della cultura locale (come scrittori, poeti ed artisti in genere) e se lo stesso è colorato di una certa interdisciplinarietà.<sup>95</sup> In questa riflessione si cerca non tanto di scardinare di plausibilità operazioni artistiche e culturali di questo tipo quanto prendere consapevolezza di quanto siano ritenute meno "interessanti", rispetto al raggiungimento di una generica condivisione, progetti culturali che non includono riferimenti locali. Si vuole, inoltre, porre nella giusta attenzione il pericolo che, confidando nella generale "buona riuscita" di simili operazioni, si confondano ancora una volta formule con progetti e contenitori con contenuti.<sup>96</sup> Vorremmo a questo punto fermare le nostre considerazioni perché esse porterebbero inevitabilmente alla difficile definizione o, comunque, all'indagine intorno a termini e concetti come l'"autenticità" per i quali occorrerebbe più tempo di trattazione e si devierebbe troppo il cammino dei nostri ragionamenti.

---

<sup>94</sup> Porre sulla stessa linea di ragionamento l'organizzazione di un festival jazz ed altri eventi programmati per infoltire l'offerta turistica non ci appare una forzatura. Basta senz'altro notare come le occasioni per la programmazione di un festival jazz fuori dal periodo tradizionalmente inteso come quello della vacanza siano estremamente sporadiche.

<sup>95</sup> Esempi di eventi di questo tipo sono talmente frequenti che hanno finito per essere proposti direttamente come Jazz festivas a 'tema'. Come i festival Eno Jazz in Sicilia o il Jazz and Image a Villa Celimontana a Roma.

<sup>96</sup> Decandia (2004), *Anime di luoghi*, Franco Angeli Editrice, Milano, pag.144.

### 3.9 Invasione ed evasione dal luogo

Sul distacco dalla realtà di un luogo ad un ambito spaziale di tipo virtuale occorre, invece, fare maggiore chiarezza. Esiste, riconosciuta in modo condiviso, una sempre più crescente capacità dell'uomo contemporaneo a stabilire relazioni sociali e culturali in modo indipendente dalla distanza fisica.<sup>97</sup> E' quindi in un certo senso naturale la volontà da parte di una comunità di cercare una propria allocazione all'interno di un mondo sempre più allargato, condividendo con esso la sua "immagine migliore" quella ritenuta più in grado di condividere con il mondo le proprie specificità locali. Generalmente si assiste alla creazione di eventi che trovano nei luoghi la propria specificità rimandando alla tipologia dell'evento la connotazione cosmopolita. In questo senso è possibile assumere il luogo come l'"hardware" del sistema mentre il "software" è costituito dal particolare evento. Il luogo diventa espressione di una contestualizzazione fisica di un fatto culturale che è connotato da modalità di condivisione allargate al mondo intero. Ecco che diventa possibile portare il cinema in miniera, il jazz tra le rovine archeologiche, il teatro nelle cave, e così via. A nostro avviso esiste il rischio che la costruzione della formula e la fiducia in essa riposta, prevalga sugli altri aspetti del progetto. Si tratta della "deriva" di cui accennavamo in precedenza. Quella particolare situazione in cui il luogo diventa location e come tale possa non necessariamente segnare una diretta relazione con l'opera d'arte che in esso trova espressione. Attraverso questa "deriva", sostanzialmente limitante, viene, a nostro avviso, depauperato un possibile processo di trasformazione territoriale, realizzato a mezzo di componenti immateriali e senza trasformazioni fisiche da consolidare nel tempo, ad una evasione momentanea e collettiva, come il cinema all'aperto in una notte estiva. Ci sembra che valgano le considerazioni che fa Giovanni Maciocco intorno alla sindrome di Dorian Gray rovesciata, alla tendenza cioè di conferire al virtuale l'immagine che si ritiene migliore.<sup>98</sup> In questo modo la città reale perde il confronto con quella virtuale che, attraverso l'evento, ne rappresenta l'alternativa desiderata, l'evasione.

---

<sup>97</sup> G. Maciocco, (2008) Progetto di paesaggio e progetto di città

<sup>98</sup> ibidem



## Capitolo 4

### Il Jazz in rapporto al territorio: il caso del Festival di Time in Jazz a Berchidda

Partendo da alcune considerazioni relative al festival di Time in Jazz a Berchidda, in questo capitolo vengono presentati aspetti positivi e possibili derive interpretative di eventi legati al territorio. Prendendo spunto dal caso in esame vengono descritti gli elementi progettuali fondamentali e come questi, confermati dal successo di pubblico e critica, diventano una costante operativa. Il progetto lascia il posto alla formula che, non potendo fallire, conduce i diversi soggetti coinvolti a recitare il proprio ruolo. La dimensione locale dell'evento, rappresentata nel rapporto tra comunità e territorio, viene presentata come un soggetto resistente che si "lascia invadere" pacificamente dalla dimensione metropolitana sovralocale tipica del Jazz. In realtà, in particolare a causa del ruolo dei mezzi di comunicazione di massa, la comunità non si presenta "innocente" rispetto alla invasione di modernità offerta dal jazz festival ma, con un certo grado di consapevolezza, partecipa all'evento recitando il proprio ruolo.

#### 4.1 Paolo Fresu in Berchidda

Nel panorama dei diversi jazz festivals, nati sul modello di 'Umbria Jazz', ci sembra interessante, proprio in riferimento al rapporto con i luoghi, l'esempio del festival "Time in jazz" di Berchidda<sup>99</sup> diretto dal trombettista Paolo Fresu.<sup>100</sup>

'Time in Jazz', dall'agosto 1987, anno della sua fondazione, richiama un numero notevole di visitatori, sempre in crescita, tale da dover rendere necessarie alla sua realizzazione una serie di misure eccezionali all'interno del paese.<sup>101</sup> Cominciato seguendo una formula sostanzialmente tipica e consolidata per i jazz festivals, Time in jazz veniva realizzato attraverso l'allestimento di un palco sulla maggiore piazza cittadina. Salvo qualche edizione la piazza ha sempre ospitato il palco centrale della manifestazione. Con il corso delle edizioni successive, 'Time in jazz' ha cominciato ad assumere delle specificità rispetto alla maggioranza dei festival analoghi in Italia ed all'estero. Una di queste è che Paolo Fresu, salvo rari casi, non vi suona mai<sup>102</sup>. La tendenza del trombettista sardo è quella di evitare un suo diretto coinvolgimento come musicista, preferendo che il suo senso artistico venga ricomposto attraverso la lettura delle sue scelte strategiche effettuate nella realizzazione dell'evento. La sua presenza all'interno del festival è più

---

<sup>99</sup> Comune della Sardegna settentrionale, situato ai piedi del monte Limbara lungo il versante meridionale e paese natale di Paolo Fresu.

<sup>100</sup> Paolo Fresu, Tromba 1961. Nato a Berchidda (Sardegna) guadagna rapidamente fama e successo nel mondo della musica attraverso un mix di grandi abilità improvvisativa e compositiva unite ad una enorme capacità strategica e progettuale. Nel 1987 fonda e dirige il festival "Time in jazz" che si svolge a Berchidda ogni anno, per una settimana, nel mese di agosto. Dalla personalità poliedrica, è considerato uno dei migliori musicisti di jazz al mondo.

<sup>101</sup> Dato il numero impressionante di visitatori, soprattutto in relazione alle dimensioni modeste del paese ed alle capacità del sistema ricettivo locale, si rende necessario il coinvolgimento dell'intera popolazione allo scopo di reperire il maggior numero di sistemazioni in case private, assegnate a musicisti ed ospiti, e attraverso l'allestimento di campeggi assegnati al pubblico. Durante il festival vengono inoltre allestiti spazi mensa, aree di parcheggio e più in generale vengono riconfigurati alcuni spazi urbani per disciplinare e contenere il pubblico anche fuori dalle ore dedicate ai concerti.

<sup>102</sup> La specificità è data dal fatto che generalmente il direttore artistico di un jazz festival, se musicista, suona in alcuni concerti.



quella di un infaticabile medium, traduttore di tutto quello che accade durante le varie giornate, sempre a disposizione di tutti. Presenta i concerti, pranza e cena con i musicisti, si impegna in alcuni aspetti logistici e, nel frattempo, raccoglie per strada idee e suggestioni da “comporre” per nuovi progetti e, soprattutto, per l’edizione successiva di ‘Time in jazz’. Questa considerazione apporta motivi di interesse specifico alla nostra ricerca perché dimostra come Paolo Fresu, direttore artistico del festival, si proponga, più che come artista, come ‘Berchiddese’. Significa, cioè, che egli preferisca esprimere, prima di qualsiasi altra cosa, il suo radicamento al luogo del festival. Questo fatto ci sembra importante perché in questo modo Berchidda non viene presentata semplicemente come la location del festival ma come la ‘casa’ di Paolo Fresu.<sup>103</sup> In questo senso è possibile leggere l’intero festival non come una semplice addizionale di concerti ed eventi artistici programmati strategicamente in pochi giorni, quanto la modalità attraverso la quale Paolo Fresu celebra la festa del suo ritorno a casa. Nel tornare a casa Fresu raduna tutti gli elementi centrali della propria vita, i luoghi familiari, gli affetti e la musica.



Nella fotografia Time in Jazz Festival. Il concerto di Uri Caine all’interno della Basilica di Bisarcio - foto R.Cifarelli

---

<sup>103</sup> Ci sembra interessante richiamare un divertente commento riguardante un altro grande jazz festival della Sardegna: Cala Gonone Jazz. In riferimento al rischio concreto di perdere sostegno logistico e finanziario da parte del comune ospitante, alcuni commentavano:” questa è la volta che Cala Gonone Jazz lo facciamo da un’altra parte”. E’ qui evidente come il luogo, per quanto suggestivo e ricco di particolarità ‘fuori dal jazz’, possa in condizioni estreme essere ‘scavalcato’ rispetto all’esigenza di realizzare il festival, sebbene quest’ultimo porti proprio il nome della località.

## 4.2 Dalla metropoli al villaggio

Da quasi subito, la prima riflessione fatta è stata quella di assegnare un tema specifico ad ogni edizione del festival. In questo senso si sono succedute giornate dedicate all'incontro fra arti, al cinema, al cibo ed all'architettura.<sup>104</sup> Una importante tendenza di 'Time in Jazz' è quella di ricercare sempre un riferimento ad alcuni musicisti locali e, fra questi, soprattutto quelli che esprimono la propria località attraverso la musica. In questo senso, pur non caratterizzandosi come un evento a vocazione etnica, 'Time in Jazz' si è posto il problema, spesso in largo anticipo rispetto ad altre realtà analoghe, di una opportuna diffusione e promozione di artisti la cui musica veniva ispirata da riferimenti etnici. Spesso legati a produzioni originali, create appositamente per il festival, molti musicisti sardi hanno potuto trovare il modo di esprimersi all'interno di un evento di respiro internazionale come il 'Time in Jazz'. A dire il vero si tratta per la maggior parte di essi di musicisti conosciuti comunque fuori dai confini regionali e nazionali ma che, all'interno del festival berchiddese, hanno quasi sempre avuto modo di segnare, in grande libertà, i margini più avanzati della propria ricerca artistica. In questo modo, se pure non è bastato a fondare una scuola 'sarda', 'Time in Jazz' è servito a costruire, in modo il più possibile condiviso, un punto di vista 'sardo' sulla musica Jazz. Un altro elemento interessante di 'Time in Jazz' è dato proprio dal paese che ospita il festival, Berchidda. La scelta della location di un festival Jazz, quando essa non corrisponde ad una particolare sensibilità artistica della comunità cittadina, è spesso motivata da scelte di opportunità strategiche legate alle aspettative di promozione territoriale e turistica del territorio. E' il caso delle tante rassegne legate a località turistiche che offrono un servizio culturale ai visitatori in vacanza che ricambiano determinando il successo di affluenza ai concerti. La scelta di Berchidda, è nata, come detto, dal fatto di essere il paese natale di Paolo Fresu e, negli anni, ha finito per costituire il momento di condivisione popolare del suo periodico ritorno a casa. Un po' come se Paolo Fresu decidesse di ospitare ogni anno un grosso numero di amici nella propria casa. La stessa costruzione del cartellone dipende, più che da specifici ragionamenti a tavolino, dalle varie 'occasioni' artistiche che durante l'anno si sono affacciate nella vita professionale del trombettista, passata in larga parte fuori dai confini nazionali. Anche per questa ragione i grandi nomi che hanno suonato a Time in Jazz, durante il festival hanno condiviso in semplicità la vita del paese, caratterizzata da piccole ritualità come ogni piccolo centro della Sardegna. Si tratta di un particolare clima conviviale che vede ogni anno nascere e consolidarsi amicizie, altrimenti improbabili, tra le tante figure che nel paese intervengono a realizzare e sostenere la manifestazione ed i musicisti, spesso stranieri, che per qualche giorno si trovano immersi in un clima "familiare" ben diverso da quello vissuto in altri jazz festival.

## 4.3 Dalla città al territorio

L'attenzione di Fresu nella costruzione, sempre più consapevole, di un contesto attorno al festival, si è staccata episodicamente dal paese ed in modo quasi naturale ha cominciato a rivolgersi verso il vicino territorio. In particolare, e dal principio, si è cominciato a suonare alle pendici del monte Limbara. Le prime occasioni sono state le jam sessions<sup>105</sup> del dopo concerto ospitate nella terrazza del ristorante Belvedere a pochi km dal paese lungo il versante sud del monte Limbara. Quello delle jam session rappresenta uno dei momenti più significativi del

---

<sup>104</sup> "Time in jazz" Edizione 2008.

<sup>105</sup> La Jam Session è una performance in cui tutti i musicisti sono invitati a partecipare purché conoscano il brano che si sta suonando. Si tratta di eventi spesso estemporanei, senza un copione preciso e di grande coinvolgimento collettivo.

festival. In esso si realizza la condivisione, partecipata da musicisti ed audience, di quanto successo nella giornata, si saldano rapporti di amicizia e si sperimentano inedite performance saldate dalla particolarità del luogo. In questo caso il clima del concerto jazz si realizza all'interno di una dimensione ambientale profondamente diversa dal jazz club. Si passa in sostanza da una struttura chiusa, invariata negli aspetti costitutivi da Parigi a Tokio e New York, ad un luogo che esprime invece la sua natura specifica e 'particolare'. Il momento della jam session, presente in tanti altri jazz festival, rimanda a contenuti sovralocali, facendo "respirare" il clima del jazz club metropolitano a Montreux, Perugia o San Sebastian, ed è tanto più "efficace" quanto più si discosta dal luogo particolare. Nel Jazz club perugino ci si raduna attorno ai musicisti e si partecipa alla jam in modo non dissimile da quello di qualsiasi Jazz club del mondo. Si lascia, in sostanza, fuori dalla porta la città medievale e ci si immerge nel clima "metropolitano" della jam. Questo processo può essere anche letto come il momento in cui l'appassionato, il turista venuto a Perugia per il festival, si ricongiunge alla dimensione cosmopolita e metropolitana del Jazz, dopo aver vissuto nelle vie e piazze del centro storico la dimensione "locale" della manifestazione. A Berchidda avviene quasi un processo inverso dato che è proprio il luogo della jam quello che riesce ad esprimere più compiutamente la dimensione territoriale e locale di Time in Jazz. Nelle edizioni successive Paolo Fresu include fra le locations dei concerti, alcuni luoghi 'notevoli' del territorio. Oltre alla terrazza fanno la loro comparsa le chiese campestri dell'Anglona<sup>106</sup> e le cima del Monte Arvu sul Limbara. Si tratta di concerti realizzati talvolta senza l'ausilio di un impianto di amplificazione e nei quali difficilmente il contenuto artistico è indifferente ai luoghi. A differenza dai concerti ospitati sul palco centrale, si tratta quasi sempre di produzioni originali<sup>107</sup> o di performance dedicate ad un tema particolare. In essi si realizzano performance il cui portato culturale sembra sempre oscillare tra il desiderio di radicamento profondo in luoghi di significato e l'anelito al superamento dei confini spazio temporali in cui l'opera si trova inserita.

#### 4.4 La comunità al centro del mondo

A Berchidda, gli abitanti del paese fanno esperienza della contemporaneità globalizzata più che come consapevolezza di un ragionamento teorico, come sensazione fisica. Affermata, quasi messa alla prova, durante le quotidiane occasioni offerte loro dalla pacifica invasione di artisti stranieri e di giovani venuti da chissà dove. Certamente non è possibile pensare ai Berchiddesi come donne e uomini che, al riparo dalla comunicazione mediatica giornaliera, solo grazie a Time in Jazz vengano stimolati alla complicazione del proprio mondo. E' però importante sottolineare la straordinaria portata di un evento capace di modificare inaspettatamente la propria vita quotidiana come il festival. Anzi è possibile in qualche modo pensare ad una convivenza dei due fenomeni (o meglio dei due aspetti dello stesso fenomeno) confermata proprio dal rapporto con i media. La lettura quotidiana del giornale al 'bar della piazza' rappresenta l'atto che accumula su di sé tutti gli elementi citati. Generalmente letto per conoscere cosa succede "fuori" di Berchidda, viene letto nel periodo di 'Time in jazz' per sapere cosa capita "dentro" il paese. In questo semplice rito quotidiano, durante i giorni del festival ed in quelli che lo precedono, i berchiddesi leggono del proprio paese, di come si sta realizzando

---

<sup>106</sup> In Anglona, un territorio posto ad est del capoluogo Sassari, si, trovano disseminate diverse chiese campestri risalenti al XII-XIII secolo. Fra queste le più conosciute sono Santa Maria di Saccargia, Sant'Antioco di Bisarcio, e Santa Maria del Regno ad Ardarà.

<sup>107</sup> Con il termine Produzione Originale si intende un progetto musicale artistico che nasce per l'occasione del festival.

l'evento che li porta al centro dell'interesse generale. Seduti, caffè in mano, vedono a pochi passi dal loro tavolino gli artisti di cui si parla nel giornale e costruiscono un primo legame attraverso l'atto dell'accoglienza ed ospitalità magari offrendo loro proprio quel caffè. Con un gesto semplice, abituale, esauriscono l'impressionante distanza territoriale e culturale esistente tra loro e gli artisti. Da questo gesto sarà poi possibile in pochi giorni passare a rapporti di prossimità impensabili anche nell'Umbria Jazz di trenta anni fa. In misura maggiore dei semplici cittadini, la costruzione di forti legami di prossimità, viene realizzata da coloro che offrono un contributo attivo alla realizzazione dell'evento, i membri dell'associazione 'Time in Jazz' ed i tanti volontari che contribuiscono alla realizzazione dell'evento. La somma di questi aspetti si traduce in quella che ha finito per essere la particolare atmosfera di 'Time in Jazz'.

#### 4.5 Processi coesivi

Abbiamo visto come a Time in Jazz il pubblico non vada esclusivamente per il concerto serale, abbiamo inoltre evidenziato la volontà comune di costruire forme di coesione sociale tra i partecipanti al festival ed accennato alle diverse occasioni e modalità con cui queste si realizzano. Proviamo ora a fornire alcuni spunti per un approfondimento sugli aspetti costitutivi del processo di formazione di esperienze coesive intorno a Time in Jazz e nel momento del concerto in particolare.

A prima vista di grande suggestione sembra essere la considerazione che la propulsione coesiva tra i partecipanti a diverso titolo a Time in jazz avvenga grazie ad una "forza locale", frutto dell'identità resistente degli abitanti di Berchidda, accelerata e consolidata dalla dimensione ambientale di luoghi particolarmente significativi e suggestivi. A mettere in crisi questa ipotesi intervengono alcune considerazioni, confermate altresì dall'esperienza diretta del festival, presenti nelle teorie di alcuni fra i maggiori studiosi delle modalità di produzione della località e, più in generale, di *cultural studies*.<sup>108</sup> In particolare ci sembrano valere le considerazioni che Arjun Appadurai fa nei confronti dei mass media e dell'immaginazione nella vita sociale. Secondo lo studioso indiano negli ultimi trent'anni il ruolo assunto dai mezzi di comunicazione di massa come suggeritore di traiettorie e scenari possibili nei progetti di vita di persone di tutto il mondo è diventato di dimensioni straordinariamente importanti. La televisione satellitare ed internet (basti solo pensare ai fenomeni di "Facebook" e di "My Space"<sup>109</sup>) oltre i mezzi "tradizionali" come cinema, radio e stampa, propongono, sotto forma di modelli, stili, slogan, segni e teasers<sup>110</sup> di vario genere, un catalogo di orizzonti verso cui far tendere la propria esistenza in quel particolare connubio di spirito di aderenza collettiva verso un qualcosa sentito come bene o stato di appartenenza comune e l'anelito ad emergere individualmente che tanto conoscono i pubblicitari.<sup>111</sup> [La pubblicità globale è la tecnologia chiave che permette la

---

<sup>108</sup> Appadurai (2006), *Modernità in polvere*, Meltemi Editore, Roma ; Bhabha (2001), *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma.

<sup>109</sup> Si tratta dei ben noti 'social networks' al centro oggi di crescente inserimento all'interno della gestione e creazione di rapporti interpersonali.

<sup>110</sup> Con il termine 'teaser' viene indicato, all'interno delle Scienze della Comunicazione e delle attività di advertising, il dispositivo che allude ad un dato elemento, senza rivelarlo, in maniera da tenerne viva l'aspettativa.

<sup>111</sup> Come semplice esempio è possibile considerare quante volte all'interno di una copy strategy pubblicitaria viene presentata l'opportunità di evasione da un gruppo o una situazione sentita come superata e noiosamente aggregante ed essa venga promossa attraverso claims del tipo "non ti far fregare, esci dal gruppo!". Vien da sé che in un'industria il cui obiettivo è certamente la massimizzazione dei profitti potrebbe a prima vista sembrare perlomeno contraddittorio un atteggiamento che tende a far emergere elementi singoli da gruppi socialmente consolidati. Questo è solo in parte dovuto a logiche strategiche che (soprattutto se l'aggregante sociale è

diffusione mondiale dell'idea, espressa in modo creativo e specifico per diversi contesti culturali, di "azione del consumatore". Queste immagini di azione sono distorsioni sempre più nette di un mondo pubblicitario così raffinato che il consumatore è insistentemente stimolato a credere di essere un attore, mentre di fatto è al massimo un selezionatore.]<sup>112</sup> Il repertorio di vite possibili offerto dai mass media è entrato nel locale aprendo a nuove possibilità di configurazione l'esistenza di uomini e donne di tutto il mondo. In realtà si tratta di vite immaginate, costruzioni complesse ed in parte virtuali, che devono fare i conti con la realtà e con le concrete possibilità di mutamento/miglioramento delle proprie condizioni di vita quotidiana. La fantasia e la capacità di immaginare diventa così una pratica sociale che entra nelle vite reali delle persone riconfigurandole in modo determinante. Per esse non rappresenta tanto una evasione (il che consentirebbe, per figure contrapposte, la sopravvivenza del resto della vita sociale governata da convenzioni stabili) quanto un elemento condizionante, principale responsabile del proprio mutamento. L'insieme delle vite immaginate di una comunità, intrecciate e contrapposte alle vite reali, genera nuove e più complesse forme di espressione collettiva. Queste vengono immediatamente ri-tradotte e re-introdotte nel meccanismo di produzione dei beni di consumo di massa, nelle pratiche di controllo da parte delle classi dirigenti e nella gestione delle attività sociali e culturali a scala nazionale. In questo senso ci sembra che l'immaginazione, figura di per sé astratta, diventi elemento reale e concreto in riferimento alla costruzione di nuove forme di comunità. Se prima la fantasia e la capacità di contrapporre alla propria vita quotidiana una più felice forma di esistenza, erano di fatto dei dispositivi (Appadurai li definisce antidoti) per una momentanea evasione dalla reale e quotidiana esperienza sociale, ora a causa di essa è possibile leggere anche alcune frustrazioni dell'uomo contemporaneo costretto a vivere la contrapposizione tra la propria vita realmente vissuta e la quella immaginata (e quindi sentita come possibile) obiettivo irraggiungibile della propria esistenza.

Per la nostra ricerca risulta fondamentale notare come il locale, abitualmente assimilato ad una figura sostanzialmente stabile e rassicurante, sia ora molto più indefinito e quindi di lettura più complicata proprio perché influenzato da elementi sovralocali. [...] Comporta che gli etnografi non possono più ritenersi soddisfatti della densità con cui caricano il locale e il particolare, né possono pretendere che quando si avvicinano al locale, si avvicinino a qualcosa di più elementare, più contingente, e quindi più reale della vita vista da una prospettiva di larga scala, perché quello che è reale a proposito della vita quotidiana è oggi reale in molti modi, che spaziano dalla pura contingenza delle vite individuali e dell'assortimento di competenze e talenti che distinguono le persone in tutte le società, ai realismi cui gli individui sono esposti e su cui si basano nelle loro vite quotidiane.]<sup>113</sup> Alla luce di questa riflessione ci sembra che non sia possibile considerare la dimensione locale di Time in jazz come la somma di elementi chiari e definiti che, interagenti fra loro e con l'ambiente, formano il contesto stabile entro cui si costruiscono relazioni di significato tra i partecipanti al festival. In altre parole l'idea che si possa considerare il sistema di relazioni sociali tra gli abitanti di Berchidda, le modalità con le quali i berchiddesi<sup>114</sup> costruiscono il proprio rapporto con il mondo, come qualcosa di sostanzialmente

---

commercialmente "occupato" da un competitor) mirano alla disgregazione del gruppo da parte di singoli che poi vanno a ricondensarsi in un nuovo gruppo (questa volta occupato dalla company). In realtà la ragione principale risiede nel fatto che l'efficacia maggiore di un messaggio pubblicitario si produce quando esso viene rivolto in prima persona.

<sup>112</sup> A. Appadurai (2006), *Op. cit.* pag. 64.

<sup>113</sup> *Ibidem*, pag. 79

<sup>114</sup> In questo caso, ed in altri analoghi, con il termine 'berchiddesi' vanno considerati non solo gli abitanti di Berchidda ma vanno aggiunti tutti coloro che si trovano a Berchidda per Time in jazz senza avere compiti organizzativi.



rigido da contrapporre allo spirito cosmopolita e metropolitano del festival per vederne poi le espressioni reagenti come nuove e totalmente inaspettate configurazioni di coesione sociale, ci sembra essere falsa.

La tendenza, ancora oggi enfatizzata dai giornali locali<sup>115</sup>, a considerare gli elementi identitari di Berchidda, ma potremmo dire di tutti i paesi della Sardegna, come un sistema di componenti che, arrivando dal passato, resistono eroicamente in un mondo globalizzato, favorisce l'idea di un paese che, normalmente adagiato nella propria condizione quotidiana, venga festosamente stravolto durante Time in jazz. A consolidare presso i media locali questa convinzione vi è poi il programma artistico del festival che, come detto in precedenza, utilizza ogni anno elementi del recupero della tradizione musicale isolana e sembra quindi tendere idealmente la mano alla comunità che aspetta di riconoscersi, almeno in parte, nella produzione musicale offerta. Come detto, il ruolo dei media locali, giornali in testa, è quasi totalmente rivolto ad enfatizzare, con una retorica spesse volte scontata e melensa, la particolare alchimia presunta, prevista, attesa e quindi alla fine riscontrata, tra il festival ed il suo contesto ambientale ed antropico. Per descrivere e commentare ciò che accade in quei giorni, vengono utilizzate le stesse terminologie ormai da anni, frasi ripetute ad ogni occasione che finiscono per entrare nel grande calderone del festival senza che in fondo nessuno si prenda seriamente il compito di verificarne la consistenza. Fra queste le più frequenti sono quelle che figurano l'incontro tra termini ed elementi centrali dell'esistenza umana del tipo: 'incontro tra presente e passato', 'tradizione e sperimentazione', 'La Sardegna incontra il mondo'. Gli elementi che ricorrono più frequentemente sono sostanzialmente riferiti allo spazio ed al tempo mentre il 'prodotto' da commentare, sia esso il singolo concerto o l'edizione annuale del festival, ha quasi sempre il tono suggestivo di una formula chimica azzardata o di una coraggiosa sperimentazione. Questa avviene sempre attraverso il coinvolgimento, come detto, di elementi a grande distanza spazio temporale ma anche a distanza concettuale come per le arti figurative, l'architettura, il cinema, il cibo etc. Come sempre la tesi, immancabilmente dimostrata secondo i commentatori, è che sia possibile fare incontrare elementi apparentemente estranei fra loro ed ottenere, dalla 'reazione' prodotta, nuovi elementi di significato.

---

<sup>115</sup> La Nuova Sardegna e L'Unione Sarda.





Time in Jazz







## Capitolo 5

### Improvvisazione e organizzazione del cambiamento

In questo capitolo si presenta il tema dell'improvvisazione in relazione alla costruzione del progetto. L'obiettivo è proporre un progressivo avvicinamento al tema del Progetto Improvvisazionale attraverso i numerosi contributi che, in ambiti teorici e scientifici differenti, propongono l'improvvisazione Jazz come elemento determinante per la costruzione del progetto in ambiti in continua trasformazione. Dapprima viene introdotta la creatività come risorsa offerta sia alla costruzione del progetto ma anche all'interpretazione dello stesso da parte di coloro a cui è rivolto. Successivamente, dopo essersi soffermati sulla concezione del tempo in una prospettiva di interpretazione della contemporaneità, viene introdotto il concetto di improvvisazione, anche con il contributo di importanti avanzamenti teorici in diversi ambiti. Si metteranno a confronto approcci differenti al progetto (JIC vs JIT) e verranno introdotti elementi imprescindibili in riferimento alla costruzione del progetto nella contemporaneità, come l'influenza della velocità, e le possibilità offerte dall'improvvisazione alla costruzione del progetto.

#### 5.1 La disponibilità al cambiamento, creatività e necessità

La vita quotidiana, intesa come l'ambiente familiare in cui cose e persone, disposte secondo quanto conosciamo, ci appaiono secondo la nostra routine, è probabilmente la forma più evidente di realtà a cui possiamo pensare. E' quello che vediamo e conosciamo da vicino, la trama della nostra vita presente in cui gli attori sociali sono inseriti secondo le proprie abitudini. La vita quotidiana, la realtà di tutti i giorni, ci appare tutto sommato come un sistema poco aperto al dubbio, al mutamento e quindi orientato maggiormente al bisogno di conservazione di sé e del proprio mondo piuttosto che alla ricerca di novità. Vi è d'altra parte da registrare nella società contemporanea un frequente e diffuso senso di frustrazione risultato dalla coesistenza, da un lato, del bisogno di certezze e della volontà di consolidamento della propria posizione e, dall'altro, dall'anelito al cambiamento. La nostra capacità di costruire vite immaginarie<sup>116</sup>, vite possibili nate grazie all'effetto dei grandi mezzi di comunicazione di massa, presenta, per l'uomo contemporaneo, il grande vantaggio di non ledere (almeno in senso stretto) l'impalcato di certezze della nostra vita reale. Viene, in fondo, garantita la possibilità di scendere in qualsiasi momento dalla vita immaginata per tornare a quella reale. Abbiamo già visto come il processo interattivo di elementi appartenenti alla nostra vita reale e quotidiana ed a quelli riferiti alla vita immaginata e virtuale non sia così facilmente governabile e che spesso si assista a processi sostitutivi che portano l'uomo contemporaneo ad offrire all'esterno, preferendola, la propria immagine virtuale rispetto a quella reale.<sup>117</sup> La necessità di consolidare certezze ha, tuttavia, come conseguenza il fatto di non doverci continuamente porre nuove domande e risolvere nuovi problemi affidandoci invece a quanto "già conosciamo" e a "quello che sappiamo fare". Si tratta di quel senso comune che Schutz indica come "pensare come al solito"<sup>118</sup>.

Affidarsi in un certo senso all'esperienza ed al valore della ripetizione rispetto all'evento. Tutto questo funziona, in un certo senso, fino a quando un fatto nuovo interviene a destabilizzare il

---

<sup>116</sup> A. Appadurai (2006), *Op. cit.* pag.

<sup>117</sup> Si tratta della già citata sindrome rovesciata di Dorian Gray

<sup>118</sup> Schutz, A., "L'interpretazione dell'azione umana da parte del senso comune e della scienza", 1953, trad. it. in Id., *Saggi sociologici*, UTET, Torino 1979.

corso naturale della nostra esistenza e ci costringe a trovare nuove soluzioni a nuovi problemi. Schultz cita in un suo saggio dedicato alla figura dello *straniero* l'esempio di colui che entra in una comunità, che non lo riconosce, inserendo un elemento di novità. A quel punto nascono due crisi: una da parte dello straniero che deve mutare il proprio senso comune rispetto al nuovo mondo che lo accoglie ed una da parte della comunità costretta a confrontarsi con una inaspettata presenza. Lo sforzo, da parte di entrambi gli interlocutori, li porta a modificare proprio il senso comune sulle cose proponendo nuovi significati e modificando, creativamente, modelli comportamentali acquisiti. Il nuovo emerge attraverso l'interazione tra il sapere pragmatico confermato e consolidatosi in pratiche di routine familiari e la forza propulsiva della creatività improvvisativa. Secondo Jedloski<sup>119</sup>, sul piano cognitivo, "l'innovazione corrisponde ad una problematizzazione e ad una riformulazione di giudizi e di aspettative tipici del pensiero di senso comune; simmetricamente, sul piano pratico, è la rottura e la riformulazione di pratiche routinizzate". Nuove domande di senso, nuove ed inaspettate problematiche si presentano nella nostra vita costringendoci alla messa in discussione dell'apparato costituito delle nostre abitudini quotidiane che viene modificato attraverso la spinta creativa. Qualcosa, spesso nato dal bisogno, che prima non c'era e che adesso si presenta nella nostra vita e la mette alla prova. Ma cosa possiamo dire sulla creatività? Diciamo subito che soprattutto sembra interessarci la creatività come spinta all'agire, quell'elemento, cioè, capace di farci muovere dalla nostra condizione iniziale e condurci ad una nuova configurazione corrispondente ad un mutamento. Nel volume *Manuale di sociologia della cultura*, Franco Crespi lega i concetti di creatività con quelli di mutamento ed innovazione: "I cambiamenti delle forme culturali nascono non solo dall'esigenza di adattamento delle mediazioni simboliche a nuove condizioni esterne, ma possono anche essere il risultato di una creatività che, emergendo all'interno della cultura, produce, di per se stessa, effetti di cambiamento. Si pone così in evidenza l'interdipendenza tra agire sociale e cultura, ovvero il fatto che nessuna di queste due dimensioni può essere considerata come determinante l'altra, bensì, nella circolarità dei loro rapporti reciproci, ciascuna può essere considerata, al tempo stesso, come causa ed effetto dell'altra"<sup>120</sup>. Quanto più si è di fronte ad una dimensione innovativa dell'agire, prevalente rispetto all'ordine simbolico costituito, tanto più si può ricorrere al termine *creatività*. Lo stesso Crespi evidenzia come "Il problema della creatività dell'agire non è nuovo in sociologia: basti pensare al concetto di *effervescenza* utilizzato da Durkheim per descrivere determinati fenomeni di innovazione del comportamento religioso collettivo; al carattere di rottura di continuità proprio del potere carismatico rispetto a quello tradizionale, in Weber; e alla riflessione di Simmel sulla carica innovativa dell'arte"<sup>121</sup>. Sebbene sia possibile riferirsi a differenti modelli di creatività e sussistano posizioni diverse assunte nelle varie discipline, si può affermare che la creatività interessa sempre maggiori studiosi. Sostanzialmente vengono delineati due filoni di ricerca: uno impostato sull'analisi delle modalità di funzionamento della mente a livello cognitivo finalizzato a misurarne l'efficienza in termini di 'problem solving'; l'altro che invece indaga il sistema complesso delle relazioni sociali che, aprendosi all'innovazione, è in grado di stimolare e promuovere fatti creativi. Secondo Melucci in termini di creatività ci si potrebbe trovare davanti a due estremi posti ad enorme distanza tra loro: "da una parte, tutte le visioni dell'atto creativo come espressione di un mondo interno ricco, animato, attraversato da pulsioni e passioni, guidato da fantasie e travagli. Genio e sregolatezza, l'artista come dannato, la visione romantica della creatività sono tutte rappresentazioni che si collocano su un polo di questo asse. Dall'altra parte, invece, si situa

---

<sup>119</sup> Jedloski (2004), *Il mondo in questione*, Carocci, Roma.

<sup>120</sup> Crespi (1998), *Manuale di sociologia della cultura*, Editore Laterza, Roma-Bari, pag.251

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 254.

l'invenzione come soluzione di problemi, come normale attività quotidiana che tutti siamo in grado di svolgere e il cui successo dipende dall'abilità maggiore o minore con cui strada facendo è stato costruito il processo; quindi è una qualità che si può imparare, si può trasmettere, si può migliorare e, come ultima conseguenza, si può trasformare in tecnica"<sup>122</sup>. Nel suo saggio *Innovazione creatività*, Savonardo afferma che: "mentre la tradizione tende a sottolineare la coincidenza tra genio e creatività, tra esperienza eccezionale e momento creativo, gli sviluppi recenti si orientano invece verso una considerazione delle dimensioni, anche le più minute, delle esperienze quotidiane, e tendono a indicare come l'attività creativa sia parte dei nostri processi cognitivi ordinari e sia influenzata dal contesto relazionale"<sup>123</sup>. Appare chiaro, alla luce di queste considerazioni, come sia importante considerare la creatività come qualcosa di avvicinabile alle nostre pratiche quotidiane e come, la familiarità con essa, possa condurre al miglioramento della vita stessa attraverso il mutamento e l'innovazione.

## 5.2 Improvvisa-azione

Progettare significa, in un certo senso, prepararsi ad affrontare il futuro con tutto il suo carico di incertezze. Innescare un processo di trasformazione consapevole e ragionato nella sua genesi e controllato ed assistito nella sua realizzazione, non può, d'altra parte, essere al riparo da imprevisti. Attendere l'inatteso, farsi trovare pronti a gestire il cambiamento è uno degli obiettivi più perseguiti, e forse meno realizzati, all'interno delle teorie sulla costruzione dei processi di trasformazione, siano essi riferiti allo spazio della città come all'insieme delle attività umane in genere. Gli ultimi sviluppi sulle teorie dell'Organizational Change Management<sup>124</sup> propongono un sistema di interferenze con teorie provenienti da altre discipline (ma anche da forme artistiche e pratiche collettive) allo scopo di investigare la possibilità dell'esistenza di modalità efficaci di reazione all'inatteso. Sebbene in forma riduttiva è possibile considerare due strade che possono orientare il progetto rispetto al suo comportamento nel futuro.

La prima è sostanzialmente basata sulla conoscenza del passato<sup>125</sup>. Nella consapevolezza che il nostro presente è, in qualche misura il futuro di un periodo antecedente, ci si interroga sulla discrepanza tra ciò che in passato era stato considerato prevedibile e quello che poi è effettivamente accaduto. Diciamo subito che "prevedibile" è qui da intendersi come la formula che associa il dato pianificato al carico di incertezze fisiologico interno ad ogni previsione. Allo scopo di ridurre il margine di incertezza, è inoltre consuetudine cercare un raffronto di tipo estensivo attraverso il confronto del caso in esame con altri analoghi. Differenze, margini di approssimazione e possibilità di interferenze sono inseriti, nei modelli utilizzati, attraverso dispositivi di riduzione/trasformazione.

La seconda strada possibile nell'orientamento del progetto, rispetto alla capacità di interpretare il futuro, è affidata alla costruzione della reazione all'evento inatteso. In questo caso si considera, sostanzialmente, l'imprevedibilità come un dato, non da negare ed evitare, ma da accettare proprio perché inevitabile. La costruzione delle modalità di reazione al dato imprevisto attraverso processi di adattabilità, confronto, riconfigurazione spontanea non può prescindere dalla

---

<sup>122</sup> Melucci (1994), *Creatività: miti, discorsi, processi*, Feltrinelli, Milano, pag.18.

<sup>123</sup> L. Savonardo (2007) *Innovazione e creatività*, in *Quaderni di Teoria Sociale*, N.7, Morlacchi Editore, pp. 193-216

<sup>124</sup> L'Organizational Change Management si propone di esplorare i processi di gestione del cambiamento organizzativo che si manifestano nelle organizzazioni complesse ed in situazioni con particolari caratteri di importanza e criticità.

<sup>125</sup> In questo caso intendiamo il passato come la somma di quanto conosciuto e conoscibile sull'argomento compresi tutti i dati di partenza.



ricognizione all'interno di discipline che, seppure distanti rispetto al City Planning, assorbono in sé la cultura del progetto.

La prima via cerca nella ostinata adesione e fiducia ad un programma stabilito le ragioni del proprio successo. Simile a colui che si organizza per un viaggio in un territorio che conosce poco, il City Planner che opera in senso tradizionale parte avendo preso il massimo delle "precauzioni" possibili contro gli imprevisti. Nel tempo a lui concesso, cerca di conoscere usi, costumi, lingue così come il territorio e le città che visiterà. Annota ogni indirizzo utile, cerca di ottenere una copertura assicurativa per le possibili spese mediche e porta con sé sia la carta di credito (meglio se più di una) che una somma in contanti. Dal riduttore per l'alimentazione elettrica all'eventuale vaccino contro la febbre gialla, parte con la certezza di non aver lasciato niente al caso. Si informa presso chi ha, nel passato, fatto lo stesso viaggio così come indaga sulle proprie esperienze vissute in viaggi analoghi, cercando elementi utili per affrontare il più consapevolmente possibile il futuro. La seconda via somiglia invece alla scelta di chi, nella certezza di non poter prevedere non solo i fatti ma anche le particolari condizioni in cui si troverà ad affrontarli, preferisce confidare sulla propria capacità di adattamento e di pronta reazione ad eventi inattesi. Egli non parte sprovvisto di informazioni sul viaggio che deve fare, ma valuta le stesse con la riserva dettata dalla consapevolezza dell'imprevedibilità degli avvenimenti. Egli sa che può aspettarsi che qualcosa vada "storto" e che dovrà cercare in se stesso la capacità di reagire e riportare la situazione ad un grado di accettabile normalità. Non si tratta di un comportamento avventato ma della benevola disposizione ad accettare l'imprevisto all'interno della propria vicenda ed, anzi, confidando nella particolare esperienza di crescita che tale imprevisto è in grado di realizzare. Viene in mente il pensiero del fisico e filosofo Heisenberg<sup>126</sup>, celebre per aver formulato "il principio di indeterminazione", nel riferirsi alla legge di causalità nella teoria quantistica secondo cui se si conosce esattamente il presente è possibile calcolare il futuro. Secondo Heisenberg tale legge è infondata non tanto nella sua conclusione quanto nella premessa. Secondo il fisico "[...] non possiamo in linea di principio conoscere il presente in ogni elemento determinante. Perciò ogni percepire è una selezione da una quantità di possibilità ed una limitazione delle possibilità future."<sup>127</sup> L'impossibilità di conoscere il presente non risiede esclusivamente nell'impossibilità di possedere tutti i dati possibili a corredo di un problema, o per un qualsivoglia impedimento "tecnico" (e qui rientra pertinente il principio di indeterminazione), quanto nell'idea stessa di definizione e rappresentazione di un tempo presente.

La sostanziale divisione cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa* sembra, nonostante tutto, pervadere la pianificazione razionale la quale, pur ammettendo l'importanza delle trasformazioni di cose e relazioni componenti lo scenario di riferimento, nella pratica figura una realtà oggettiva ed una realtà soggettiva che la "interpreta". Noi sappiamo d'altra parte che una realtà oggettiva siffatta, collezione di elementi tangibili contrapposti al soggetto, non esiste. Esiste più probabilmente una realtà descritta dal fluire incessante di relazioni, stabilite tra il soggetto e l'oggetto, capaci di configurazioni ogni volta differenti e sensibili ad ogni minima variazione di ciascun elemento oggettivo e soggettivo.

Per tornare al progetto, supporre che esista una realtà che, esterna al nostro operato, proceda quasi "indisturbata" dal nostro pensiero, costituisce una fallacia per il fatto stesso che se ne rivela l'esistenza e quindi si costruisce con essa una relazione conoscitiva.

---

<sup>126</sup> Werner Karl Heisenberg, Nobel per la Fisica nel 1932, uno dei fondatori della meccanica quantistica è celebre soprattutto per il suo principio di indeterminazione, introdotto nel 1927. Muore nel 1976

<sup>127</sup> Heisenberg (1982), *Fisica e Filosofia*, Il Saggiatore, Milano, pag. 76.

### 5.3 Il tempo del progetto

L'idea Newtoniana di un tempo oggettivo che procede linearmente dal passato al futuro, continuo, omogeneo e frazionabile in istanti da poter osservare ed analizzare separatamente rispetto al suo divenire, è condivisa ed utilizzata diffusamente nella pianificazione. Il pianificatore indaga nel passato le cause del presente e, con lo stesso approccio, lo interpreta per riconoscere i prodromi del futuro. Come un tecnico di laboratorio, egli costruisce le proprie certezze attraverso una conoscenza, la più estesa possibile, in cui cose e relazioni appaiono inserite all'interno di un enorme database. Il valore comunemente riconosciuto all'esperienza è in fondo strettamente legato a questa modalità di costruzione della conoscenza. In alcuni ambiti, soprattutto in campo medico, l'obiettivo sembra essere la ricerca del pattern, del denominatore comune tra i vari fatti accaduti nel passato ergo capace di fornire indicazioni preziose sull'orientamento dei comportamenti futuri. Esistono d'altra parte concezioni del tempo differenti a partire da quella neoplatonica di Agostino a quella di Bergson. Nelle Confessioni, il primo sostiene: "[...] Cos'è dunque il tempo? Se nessuno mi interroga, lo so; se volessi spiegarlo a chi mi interroga, non lo so. Questo però posso dire con fiducia di sapere: senza nulla che passi, non esisterebbe un tempo passato; senza nulla che venga, non esisterebbe un tempo presente. Due, dunque, di questi tempi, il passato ed il futuro, come esistono, dal momento che il primo non è più, il secondo non è ancora? E quanto al presente, se fosse sempre presente, senza tradursi in passato, non sarebbe più tempo ma eternità. Se dunque il presente per essere tempo deve tradursi in passato, come possiamo dire anche di esso che esiste se la ragione per cui esiste è che non esisterà? Quindi non possiamo parlare con verità di esistenza del tempo, se non in quanto tende a non esistere."<sup>128</sup> Per Agostino il tempo è *Distentio Animi* cioè una grandezza che viene con la creazione del mondo e che quindi, sempre esistita, è tutta presente. Si tratta di una estensione psicologica che ha durata e comportamento variabili all'interno dell'esperienza umana.<sup>129</sup> Anche Bergson, come Agostino, nega il tempo come un'entità che sia possibile ridurre in istanti susseguenti secondo un ordine lineare e che la complessità ed il dinamismo delle nostre vite non possa essere chiaramente descritto dai modelli intellettuali di analisi delle nostre esperienze. In sostanza Bergson nega il fatto che l'uomo viva il tempo -un istante alla volta- sostenendo che invece sia capace di viverne contemporaneamente la dimensione passata, presente e futura. L'idea di tempo così descritta somiglia ad un continuo fluire multidirezionale e multiestensivo che stride fortemente con l'insieme delle riduzioni di senso operate su di esso da parte delle, pur comuni, metafore spaziali. Frasi come "riempire questa mezz'ora", "darsi appuntamento alle tre", come se un intervallo temporale possa essere assimilato ad un contenitore o come se le "tre" corrispondano ad un punto preciso nello spazio, sono da intendersi come dispositivi linguistici che se chiariscono significati e contenuti da un lato, dall'altro ne perdono una parte. Il tempo così considerato, come un pallone di gomma che si gonfia e si

---

<sup>128</sup> Agostino (1984), *Le Confessioni*, Einaudi, Milano, pag. 328.

<sup>129</sup> Nel libro XI de *Le Confessioni*, Agostino fornisce un particolare esempio in cui la propria nozione di tempo è presentata in tutta la sua importanza e chiarezza e per tanto vale la pena di essere riportato per intero: "Accingendomi a cantare una canzone che mi è nota, prima dell'inizio la mia attesa si protende verso l'intera canzone; dopo l'inizio, con i brani che vado consegnando al passato si tende anche la mia memoria. L'energia vitale dell'azione è distesa verso la memoria, per ciò che dissi, e verso l'attesa per ciò che dirò: presente è però la mia attenzione, per la quale il futuro si traduce in passato. Via via che si compie questa azione, di tanto si abbrevia l'attesa e si prolunga la memoria, finché tutta l'attesa si esaurisce, quando l'azione è finita e passata interamente nella memoria. Ciò che avviene per la canzone intera, avviene anche per ciascuna delle sue particelle, per ciascuna delle sue sillabe, come per un'azione più lunga, di cui la canzone non fosse che una particella; per l'intera vita dell'uomo, di cui sono parti tutte le azioni dell'uomo; e infine per l'intera storia dei figli degli uomini, di cui sono parti tutte le vite degli uomini." *Ibidem*, pag. 342

estende modificando inaspettatamente la propria configurazione ad ogni istante<sup>130</sup> viene definito da Bergson con il termine 'Duree'. L'aspetto importante che ci sembra di dover cogliere nell'idea di tempo Bergsoniano è che non si possa contare sulla conoscenza del passato per pre-vedere il futuro proprio perché ciò che corrisponde alla nostra idea di passato non è un'entità oggettiva immutabile ma è anch'essa soggetta a cambiamenti. Ma allora assumere, all'interno dell'idea di progetto, una dimensione non lineare del tempo, consonante con le nozioni di *Duree* e *Distentio Animi*, significa ammettere, nei propri ragionamenti, processi come l'improvvisazione, la reinterpretazione di fatti e dati e l'apertura alla trasformazione. Ci sembrano più lontani, rispetto a quest'apostrofazione, i comportamenti verso il progetto che presuppongono una aderenza ad una serie di prescrizioni calcolate in partenza e verificate, durante la fase realizzativa, attraverso checklists e, in generale, attraverso dispositivi che altro ruolo non hanno se non di ambire a ridurre la complessità del progetto. In ogni caso si tratta di un approccio al progetto come a qualcosa che deve essere realizzato entro una certa data. Si considera, in sostanza, il progetto come un insieme di azioni che misuri e dimostri la propria validità nella realizzazione di una forma finale oggettivamente riconosciuta.

#### **5.4 Just in Case vs Just in Time planning: due approcci a confronto**

E' un fatto consolidato che gran parte della pianificazione postmoderna riponga meno fiducia nella scienza rispetto al passato e consideri spesso la realtà come irrilevante rispetto alla possibilità che sopraggiungano avvenimenti inattesi e deviazioni dal percorso stabilito. Le teorie neofordiste che vedono il processo di management come una successione di attività che, nel loro farsi, creano gli strumenti e le condizioni tecniche per il passaggio alle fasi successive, hanno costruito, nel tempo, un corrispondente abbastanza simile anche nel City Planning. L'organizzazione degli strumenti di pianificazione e del sistema di regolamentazione ed applicazione di ciò che questi strumenti consentono di individuare nel tempo, presenta forti analogie con il Push Management utilizzato in numerosi processi organizzazionali.

Il Push Management si basa sulla individuazione di un obiettivo che deve essere raggiunto in una certa data. Si tratta di una programmazione di tipo generale, dove risultano chiare le quantità da produrre, i luoghi di produzione, le risorse ed i tempi da rispettare. Su di essa si costruisce una struttura di secondo ordine che attua e completa il processo. Dal primo documento, che fissa gli obiettivi generali e struttura l'organizzazione nel suo complesso, si passa alla suddivisione in diversi gruppi di lavoro i quali entrano all'interno del processo produttivo e, attraverso il raggiungimento del loro obiettivo specifico, rendono possibile la conquista di quello finale. Il senso della procedura è che tutti i gruppi di lavoro coinvolti si facciano trovare puntuali rispetto al loro obiettivo specifico. La segmentizzazione dell'obiettivo generale in obiettivi minori, ha chiaramente il vantaggio di poter verificare l'andamento del lavoro in modo preciso consentendo una riorganizzazione nel momento in cui si nota che un gruppo di lavoro si presenta in ritardo rispetto a quanto stabilito. Una eventuale mancanza rispetto ad un singolo processo, se ravvisata in tempo, non pregiudica il raggiungimento dell'obiettivo finale. Il Pushing è espresso particolarmente dall'attività di ciascun gruppo di lavoro che, attraverso una responsabilizzazione diretta, riesce a trovare e costruire in sé le leve motivazionali, altrimenti fragili, in una organizzazione eccessivamente allargata. Si tratta in sostanza di una successione simile ad una catena di montaggio dove però i vari steps sono rappresentati non da oggetti prefiniti ma da attività e processi capaci di assorbire una rielaborazione, finanche una "correzione" sugli obiettivi

---

<sup>130</sup> H. Bergson (1946) *The Creative Mind*, Philosophical Library, New York, pag. 95

finali. Un tipo di organizzazione come la citata, la quale sviluppa le proprie attività in senso verticale secondo processi susseguenti e fra loro collegati ed avente l'obiettivo di una lunga proiezione nel tempo, viene detta Just in Case Planning.

Di segno differente è il Just in Time Planning<sup>131</sup>. Nurit Alfasi<sup>132</sup> racconta come la creazione del JIT si faccia comunemente corrispondere alla visita, all'interno di un supermarket americano negli anni 40, da parte di un manager della Toyota. Il dirigente giapponese verificò come il sistema di approvvigionamento degli scaffali non fosse garantito da nessun magazzino interno alla costruzione. Una volta che i clienti prelevavano dagli scaffali i prodotti per i loro acquisti, i dipendenti del supermarket, attraverso un monitoraggio degli scaffali, provvedevano, in tempo utile prima del loro esaurimento, al loro ordine presso i fornitori. In questo modo, oltre al risparmio dello spazio altrimenti utilizzato per il magazzino, si poteva avere, a disposizione dei clienti, sempre della merce fresca senza rimanenze e senza sprechi. Alfasi descrive questo processo come un Pull Management perché in questo caso la cifra dinamica del processo non è regolata dall'attività del manager (pushing) ma dal cliente stesso. In questo caso il management aziendale cessa di determinare tutte le attività operative concentrandosi, invece, sulla costruzione del sistema di interrelazione tra esse. Mentre il JIC (Just in Case Planning) stabilisce un'organizzazione verticale, fortemente gerarchizzata e specializzata, nella quale ogni team work lavora quasi in competizione reciproca, il JIT (Just in Time Planning) propone un'organizzazione orizzontale, estremamente flessibile, basata su una forte cooperazione e su un sistema di interferenze tra dipendenti. Il modello giapponese del JIT, utilizzato per la prima volta a scala industriale dalla Toyota, si diffonde internazionalmente durante la crisi energetica del 1973 quando viene adottato da numerose case automobilistiche europee (tra cui Volvo e Volkswagen).

Nel campo del City Planning l'approccio JIC è caratteristico di un'organizzazione che, a livello centrale, propone un piano di coordinamento generale messo in essere dal governo e che, considerandone il funzionamento in modo simile ad una macchina, ne regola il meccanismo fino al dettaglio. La convinzione è che lasciare spazio all'iniziativa locale possa pregiudicare il comportamento del modello generale in termini di efficacia. Attraverso un percorso a cascata, dal generale all'attuativo, ogni strumento di pianificazione, nel suo avvicinamento al particolare, prescrive regole sempre più precise le quali riconoscono nello zoning, uno degli strumenti di controllo più efficace. Come è noto la città viene analizzata e progettata dopo che, scomposta in elementi discreti attraversati da connettivi infrastrutturali, per ogni porzione spaziale si è fatta corrispondere l'attività ritenuta più adeguata. La struttura ordinatrice dello spazio, così rigidamente intesa, non ha però quasi mai garantito che, nel tempo, non si siano verificati locali fenomeni di autodeterminazione spaziale in disobbedienza al modello generale. Esiste, sostanzialmente, un sensibile distacco tra il dato previsto e l'effettivo corso degli avvenimenti sul territorio. Far corrispondere questa distanza ad una mancanza di capacità di controllo sul territorio sembra riduzionista rispetto alla plausibilità di espressioni di intenzionalità locale, seppure in alcuni casi, gravate da forme di illegalità. L'ingresso del modello JIT all'interno della pianificazione urbana significa, prima di tutto, non considerare per la città una forma definita da realizzare, in fasi programmate e successive, attraverso una pianificazione a lungo termine. In questo senso è possibile assumere la città come un processo in atto, in continua riconfigurazione e dove i bisogni locali vengono prima della necessità di aderenza al progetto generale. La

---

<sup>131</sup> N. Alfasi, J. Portugali, (2004), "Planning Just-in-Time versus planning Just-in-Case", *Cities*, Vol. 21, No. 1, p. 29-39.

<sup>132</sup> Nurit Alfasi. È Professore presso il Dep. of Geography and Environmental Development dell'Università di Ben Gurion del Negev e Tel Aviv

capacità di rimettere in gioco elementi dati per definitivi o comunque stimati come ineludibili all'interno del progetto iniziale, si poggia sulla disponibilità al cambiamento e sulla velocità con cui si riesce a realizzarlo. Il modello Just in Time fonda la sua validità sulla rapida riconfigurazione del progetto in accordo con le mutate condizioni esterne ed interne ad esso. Un cambiamento che non sia *in time* porterebbe ad un effetto contrario rispetto a quello desiderato ed ad una condizione di disordine del sistema.

## 5.6 Introduzione alla velocità

L'importanza del tempo è sicuramente riconosciuta come fondamentale all'interno di qualsiasi teoria rivolta alla costruzione del progetto. La sua importanza non può, d'altra parte, essere esclusivamente considerata in termini di mera efficacia processuale. In sostanza non si può soltanto ammettere che il tempo esprima la sua cruciale importanza nel momento in cui lo si intenda come una data da rispettare all'interno del processo o, in ogni caso, come misura della sincronia delle diverse parti del progetto. Quello che appare sempre più rilevante, osservando gli sviluppi delle teorie sulla costruzione del progetto in molteplici ambiti disciplinari, è che sia la stessa concezione temporale e l'idea del tempo che è sottoposta ad una revisione e ad un approfondimento. Abbiamo già affrontato il problema del tempo in occasione della presentazione di un modello storico da avvicinare al modello spaziale di Florenskij e, più recentemente, presentando le concezioni temporale Agostiniane e Bergsoniane ma come rappresentare il tempo all'interno del progetto? Farsi trovare pronti ad un appuntamento, rispettare una *dead line* all'interno di un processo produttivo, riuscire a compiere una procedura complessa impiegando sempre minor tempo, sono sempre stati elementi indiscutibili all'interno della costruzione di un progetto. D'altra parte, sempre più frequentemente, siamo stati posti di fronte a problemi che, all'interno di un processo, obbligavano a cambi di rotta improvvisi, alla gestione di comportamenti nuovi prodotti in seguito al verificarsi di eventi inaspettati e, comunque, a complesse riformulazioni di procedure stabilite. Essere in grado di compiere "in tempo" i diversi passi di un progetto non può garantire il raggiungimento di un obiettivo, soprattutto in presenza di un contesto in trasformazione. Le scienze economiche ci hanno insegnato che, posti davanti ad una alternativa, ritardare la scelta nel timore di prendere una decisione sbagliata, oltre un certo limite di tempo, equivale alla certezza di sbagliare. Ma quale è questo "certo" limite di tempo? Per quanto possiamo immaginare che sia variabile a seconda della situazione e del contesto, possiamo però affermare che questo "tempo", concesso alla decisione, stia sempre diventando più breve. La velocità con cui avvengono le trasformazioni obbliga, oggi, a scelte più rapide le quali portano conseguenze altrettanto rapide. Ma può, questa velocità, essere il frutto di una grande abilità nel compiere delle procedure ed essere, sostanzialmente, il risultato di un "allenamento" nel progetto? Magari con l'aiuto di una costruzione di un database di scelte possibili, come il caso di chi si prepara a rispondere ad un quiz televisivo, avendo un vasto repertorio di risposte in attesa della domanda che verrà formulata? Prima di cercare di rispondere a queste domande occorre soffermarsi sul concetto di velocità e sulla valutazione della sua capacità di pervadere sempre maggiormente i fenomeni della vita contemporanea.

## 5.7 Dromologia del progetto

Il termine *Dromologia* è stato introdotto da Paul Virilio per indicare la supremazia nella società postmoderna della velocità. Secondo il Filosofo ed urbanista francese, il corso della società contemporanea risulta drammaticamente influenzato dalla attitudine aggressiva che caratterizza

il progresso tecnologico. La corsa alla novità tecnica produce una realtà in continuo “aggiornamento” consegnando il tempo appena passato, non ad un deposito di esperienze, memoria utile per la costruzione e l’interpretazione del nostro presente, ma all’oblio. Le crude logiche che governano, in senso economico capitalistico, l’organizzazione ed i comportamenti dei sistemi di informazione di massa, dei sistemi di trasporto, delle scienze biomediche e di quelle belliche, vengono riassunte da Virilio nell’affermazione di quella che lui stesso definisce “Tecnoscienza”. Se per anni ci si è interrogati sui riflessi di ordine morale che, talvolta presentati quasi come il risultato secondario di un processo scientifico, sono stati proposti alle nostre coscienze dalle numerose scoperte ed avanzamenti, soprattutto in campo militare e biomedico, oggi la nostra società è costretta a misurare i riflessi della tecnoscienza anche in campo politico. Secondo Paul Virilio la politica è rimasta invischiata all’interno degli ingranaggi di un meccanismo perverso determinato dai modi della tecnologia digitale. Da quello che sarebbe dovuto essere l’esercizio democratico delle società, la politica si è trasformata in una continua ricerca del consenso che, più che essere subordinata all’ascolto delle comunità ed all’interpretazione delle loro necessità, appare regolata dagli stessi meccanismi del *customer marketing* e della *commercial promotion*. La conseguenza è l’affermazione di un sistema politico che elude le proprie responsabilità civili in ragione del mantenimento del potere. Il politico che intende rimanere “in carica” sa che deve regolare la propria condotta politica sul consenso popolare ed utilizza, a questo scopo, i sondaggi su internet (allo stesso modo dei pronostici degli scommettitori) che, lentamente ma inesorabilmente, surrogano le “tradizionali” elezioni. Sostanzialmente il modello secondo il quale ogni uomo politico si presentava con le proprie idee e, qualora condivise dal popolo e sostenute attraverso le elezioni, governava fino a quando queste non fossero più condivise dalla maggioranza, tende oggi ad essere rimosso in favore di un modello secondo il quale il politico, nel perseguire il suo interesse a rimanere in carica, cambia le proprie idee secondo il fluttuare del consenso popolare, costantemente monitorato attraverso i sondaggi. Virilio definisce questo modello sociale e politico, Dromocrazia. Sebbene le posizioni di Virilio siano talvolta considerate interferite da catastrofismo, ci sembra che, sia le riflessioni sulla velocità che quelle sull’incidenza della stessa sulla configurazione dei nostri scenari sociali e politico-economici, abbiano, nella società contemporanea “telecratica”, significative conferme. Si tratta di posizioni non distanti da quelle espresse da un altro pensatore francese: Jean Baudrillard. Quello che per Virilio è il risultato del sopravvento della velocità, per Baudrillard è invece provocato dall’eccesso di informazione simbolica o, meglio, della progressiva sostituzione del dato reale con il proprio simulacro. La società contemporanea, travolta da un flusso incessante di fatti ed avvenimenti, intesi per reali ma, in realtà, collettivamente recepiti attraverso la loro confezione, si abitua ad un modello unilaterale di comunicazione monopolizzato dai media digitali. Baudrillard definisce “Semiocrazia” il modello risultante da tali fenomeni.<sup>133</sup> “Dromocrazia” Viriliana e “Semiocrazia” Baudrillardiana si riferiscono alla velocità ed al simbolo per interrogare la società contemporanea presentando, in fondo, diversi aspetti comuni. Quello che sembra particolarmente interessante è che sia la velocità che il simulacro vengano, in fondo, percepiti come valori, all’interno della società contemporanea. La velocità, come lo stesso Virilio ci ricorda, è sempre considerata positivamente e associata frequentemente ad un beneficio, salvo nel caso di una sanzione (es. una multa per eccesso di velocità). L’immagine vuota di significati, simulacro del reale, con cui viene Baudrillard vede rappresentata la nostra società è, vista singolarmente, l’immagine virtuale che noi, consegnamo agli altri, preferendola alla reale. Se la percezione della velocità

---

<sup>133</sup> Baudrillard (1974), *Per una critica dell’economia politica del segno*, Mazzotta Editore, Milano.



come un valore è comprensibile ed in parte evidente, il secondo caso sembra più difficile da accettare. Una analisi, anche marginale, delle pratiche sociali globalizzate, ci mostra, d'altra parte, come la simulazione e la costruzione di alternative virtuali alla realtà, siano pratiche diffuse e consuete. Con esse la società contemporanea ha da tempo costruito le proprie aspettative e disegnato idealmente il proprio futuro.

Tenere nella giusta considerazione le riflessioni fin qui fatte e portarle all'interno del discorso sul progetto, significa valutare come il progetto stesso debba assorbirle. Si tratta di elementi utili a configurare uno scenario a cui contrapporsi, o occorre considerarle parte integrante e costitutiva della dimensione progettuale? Servono in sostanza a costruire la figura o a descriverne lo sfondo? In entrambi i casi ci sembra importante evitare che, aspetti di simile importanza, possano essere confinati esclusivamente all'interno di una visione di una sorta di morale del progetto che tenda a limitarne la portata. Il fatto che il mondo contemporaneo assuma la velocità al vertice degli elementi costitutivi di tutti gli ambiti umani non significa necessariamente che il tempo debba essere unicamente valutato come durata e che essa debba essere la minore possibile in termini di reazione e risposta a bisogni ed esigenze quotidiane. Ciò nonostante, sembra sempre più difficile non tenerne conto all'interno della costruzione del progetto. Al di là degli elementi che stanno all'origine dei cambiamenti all'interno dello scenario di riferimento, la nostra società esige risposte sempre più rapide e misurabili nel breve periodo. All'interno dell'*Emergency Management* e, più in generale, nell'ambito delle *Decision Sciences*, la costruzione di modelli alternativi a quelli fino ad ora utilizzati per ridurre il tempo occorrente per pianificare una procedura e metterla in essere nel momento in cui sopraggiunge un evento inaspettato all'interno del nostro contesto di riferimento, è uno dei campi di ricerca più praticati. Le emergenze naturali e non, per quanto vasto possa essere il repertorio di possibili soluzioni, e per quanto collaudate possano essere le procedure di reazione ad esse, riescono sempre ad avere un impatto talmente forte che i sistemi organizzativi, che ad esse debbono reagire, raramente riescono ad essere efficaci. L'esempio dell'attacco al World Trade Center dell'11 settembre 2001 offre numerosi esempi di operazioni non pianificate, concepite quasi simultaneamente al fatto e che, attraverso un approccio creativo, sono state portate a termine con successo. Le stesse azioni determinanti sono state successivamente inserite all'interno del repertorio delle organizzazioni che le hanno costruite.<sup>134</sup>

### 5.8 L'improvvisazione Jazz nella costruzione di processi decisionali

Proporre o assorbire un cambiamento con rapidità, all'interno del progetto, significa avere la capacità di improvvisare. Il concetto di improvvisazione è oggi, e da tempo, al centro dell'attenzione di diverse discipline, dall'Information Technology al campo delle Decision Sciences; dall'Emergency Management all'Organizational Theory; dalla Filosofia alla Politica; dalle Scienze Cognitive alla Fisica Quantistica; dai Military Studies alla Pedagogia per limitarci ad alcuni casi.

L'improvvisazione sembra essere in grado di contribuire in modo determinante non solo alla lettura di fenomeni contemporanei ma anche nel fornire spunti significativi per la costruzione del progetto. Considerando preliminarmente il solo caso dell'Organizational Theory Change e dei Management Studies, l'improvvisazione è intesa soprattutto come improvvisazione Jazz. Il lavoro

---

<sup>134</sup> D. J. Mendonça, W. A. Wallace, (2007), "A Cognitive Model of Improvisation in Emergency Management", *Systems, Man and Cybernetics, Part A: Systems and Humans, IEEE Transactions* 37, 4, pagg. 547-561

di Ken Kamoche, Miguel Pina E Cunha e João Vieira da Cunha<sup>135</sup>, sebbene recentemente abbia, in un certo senso, preso le distanze dal considerare il Jazz come la sola metafora pertinente a chiarire il concetto di improvvisazione in modo utile da poterne permettere l'estensione ad altri ambiti disciplinari, per diverso tempo ha investigato sul Jazz come base per lo sviluppo dell'improvvisazione organizzazionale considerandolo, ancora oggi, il contributo più rilevante.<sup>136</sup> Kamoche, Pina E Cunha Vieira da Cunha per trattare l'argomento dell'improvvisazione Jazz indicano quattro punti: presupposti, fattori influenti, effetti e contributi esterni provenienti da altre teorie.

### **Presupposti**

Secondo Kamoche i presupposti all'improvvisazione Jazz possono essere divisi in due gruppi: la motivazione di improvvisare ed il potere di farlo. L'improvvisazione, intesa come strategia dell'azione all'interno di un contesto che tollera gli errori, si stende su materiale consolidato, formato dagli *standards*, che costituisce il pretesto all'azione improvvisativa. In questo modo l'improvvisazione appare come qualcosa di profondamente limitato perché, partendo in qualche modo da un insieme di antefatti costituiti da materiale storico di base (gli *standards*), propone unicamente la sfida di una rilettura contestuale alla pratica improvvisativa. Anzi si potrebbe intendere come spinta creativa improvvisativa, proprio la volontà di distacco dal materiale consolidato degli *standards*. Il secondo presupposto all'improvvisazione è, secondo Kamoche e Cunha, rappresentato dalla presenza di una struttura minima basata su tre elementi: principalmente la condivisione di un insieme di comportamenti che sono alla base dello scambio di informazioni durante la performance (Kamoche non parla di linguaggio); Il possesso di requisiti tecnico strumentali che consentano un pieno controllo dell'espressione artistica durante la performance; un repertorio il più esteso e condiviso possibile di *Jazz Standards*.

### **Fattori influenti**

Kamoche intende come principali fattori capaci di influenzare la qualità di una performance Jazz, lo stile della leadership, le caratteristiche individuali, la comunicazione, la memoria e la dimensione del gruppo.

La leadership viene intesa come la capacità di determinare le principali condotte creative del gruppo. Il leader può, non solo, tracciare la rotta e governare il corso generale dell'improvvisazione ma anche, inaspettatamente e seppure momentaneamente, cedere il proprio ruolo ad un altro solista che può "deviare" dalla rotta principale a patto che sia pronto a restituirne il comando ad un accenno del leader.<sup>137</sup>

La capacità individuale di ciascun musicista, impegnato durante la performance, intesa sia in termini di tecnica strumentale che in capacità interattive con il resto del gruppo, può determinare

---

<sup>135</sup> Ken Kamoche (City University of Hong Kong), Miguel Pina E. Cunha (Universidade Nova de Lisboa), João Vieira da Cunha (Massachusetts Institute of Technology) sono tre docenti e ricercatori in scienze del management. Il loro lavoro è incentrato sull'improvvisazione come possibile risorsa per la gestione di processi complessi.

<sup>136</sup> Kamoche, Ken, Cunha, Miguel Pina E. and Vieira da Cunha, João, Shopping for New Glasses: Looking Beyond Jazz in the Study of Organizational Improvisation (2000). FEUNL Working Paper Series No. 381, Lisbon.

<sup>137</sup> All'interno del Film "*Mo' better blues*" del regista americano Spike Lee, basato sostanzialmente sul tema del Jazz, viene descritta una situazione analoga in cui il leader di una band (l'attore Denzel Washington), durante una performance, cede la scena ad un altro solista la cui improvvisazione tende, in qualche modo, ad offuscare quella appena terminata dal leader. Per tutta reazione il leader si trova costretto, pena, a suo giudizio, la perdita di visibilità ed autorevolezza, ad interrompere bruscamente il solo del collega con l'ingresso del tema finale. Spike Lee (1990), *Mo' Better Blues - Universal Pictures Film*, Fireside - Stati Uniti.

in grande misura la qualità stessa della performance. Tanto più un musicista è dotato creativamente e tecnicamente preparato, tanto più è in grado di sollevare il livello della performance anche quando non impegnato da solista.

Il processo compositivo in tempo reale, peculiare dell'improvvisazione Jazz, necessita che tutti i musicisti impegnati nella performance siano capaci di ascoltarsi cooperativamente. Si tratta di una forma di comunicazione che non implica semplicemente un dialogo (es. solista/ritmica) ma la costruzione di un flusso di informazioni che ciascun musicista lascia fluire incessantemente attraverso uno scambio che misura, e rende evidente, la disponibilità alla rielaborazione continua di contenuti e forme espressive.

Per quanto riguarda la memoria, Kamoche sostiene che essa possa essere considerata come un elemento che misura la competenza del musicista al pari della capacità tecnica, compositiva ed improvvisativa. Si tratta da un lato della conoscenza storica di materiale creativo del passato (brani, stili, tecniche etc.), dall'altro della capacità di inserimento di questo materiale all'interno di una nuova forma espressiva che non necessariamente si esaurisce nella citazione.

Finalmente, la dimensione di un gruppo, per Kamoche, è inversamente proporzionale alla capacità improvvisativa dello stesso. La possibilità di gestire un flusso di materiale creativo da parte di un'orchestra, rispetto alle possibilità di un trio o un quartetto, è minore e, sicuramente, di più ardua realizzazione.

### **Effetti**

Kamoche riconosce come effetti positivi dell'improvvisazione Jazz: la flessibilità, l'apprendimento, la costruzione di una propria sensibilità trascendentale ed una crescente spinta all'improvvisazione.

La flessibilità si riferisce alla capacità di adattamento che ognuno matura ed esprime sia rispetto agli altri che alla situazione che si trova ad affrontare.

L'apprendimento riguarda la capacità di espandere le proprie conoscenze sia in merito alle procedure da adottare a seconda delle situazioni sia rispetto al repertorio di passate esperienze attraverso una memoria attiva, ora rimessa in gioco nel presente.

Chi improvvisa nel Jazz può anche maturare un particolare senso di trascendenza. L'esperienza di questo particolare momento viene espressa nelle parole di Eisenberg "[...] in these moments, participants experience something akin to the French *presque vu* – an unquestionable feeling of rightness. The relatedness problem is solved; through activity with others, people can transcend their separateness and live not only in themselves but also in community".<sup>138</sup> L'improvvisazione può essere assunta come la migliore pratica da adottare nella costruzione di processi gestionali. Secondo Kamoche e Cunha, attraverso la consuetudine all'improvvisazione è possibile registrare sia un miglioramento nelle prestazioni ma anche una disaffezione ad operare secondo uno spartito.

### **Contributi esterni**

Kamoche in questa sezione elenca alcune categorie di improvvisazione offerte da altri studiosi. Kernfeld propone quattro categorie: improvvisazione parafrasale (la variazione di un tema riconoscibile); improvvisazione formulistica (la continua variazione di formule creative); improvvisazione motivale (quando un motivo forma la base di una sezione di un brano); improvvisazione modale (quando l'improvvisazione è percepita all'interno di un modo es. dorico, frigio, etc.). Weick (1998) parla di un continuum parte dall'interpretazione fino

---

<sup>138</sup> E. Eisenberg, (1990), "Jamming: Transcendence through organizing", *Communication Research*, 17(2), pag.147.

all'improvvisazione completamente libera. A queste si aggiungono altre definizioni come quella di una forma d'arte basata sul tempo, coordinata da quella che Durkheim chiama *'solidarietà organica'*.

Secondo Kamoche tutte queste caratteristiche hanno importanti implicazioni nello studio organizzativo ed, in particolar modo, per quanto attiene ad ambienti in continua trasformazione. Il lavoro dei tre studiosi si è costruito attraverso l'ausilio di diverse indagini effettuate sul campo osservando l'attività di differenti teams impegnati in particolari tasks. Dal loro lavoro emergono quattro fattori che hanno un impatto significativo rispetto all'innescò di attività improvvisativa: l'importanza della task, il livello di turbolenza causato dall'ingresso di un evento inaspettato, la complessità della struttura organizzativa e la semplicità e la disponibilità delle risorse. Parte delle conclusioni sono state formalizzate in nove proposizioni.

La prima dice che, all'interno di un'organizzazione, quanto più una task è percepita come importante, tanto più favorevolmente l'organizzazione si dispone ad improvvisare per il raggiungimento dell'obiettivo.

La seconda dice che una turbolenza, causata dall'ingresso, all'interno del contesto di riferimento, di un evento inatteso, porta ad un innescò di attività improvvisativa a meno che essa non sia considerata troppo forte, e quindi non gestibile, o troppo debole e quindi non giudicata importante.

La terza stabilisce che la complessità della struttura ha una traiettoria curvilinea rispetto all'improvvisazione organizzativa, laddove livelli di complessità troppo bassi o troppo alti riducono la disponibilità all'improvvisazione.

La quarta dice che quanto più semplici sono le risorse disponibili tanto più si è disponibili a ricorrere all'improvvisazione.

La quinta stabilisce che quanto più basso risulta essere il rischio di equivoci, all'interno del flusso di informazioni, tanto più alto è il successo dell'improvvisazione attivata.

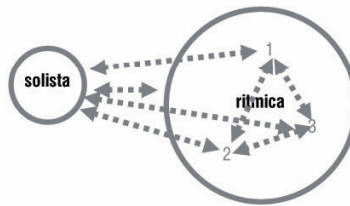
La sesta stabilisce che tanto più è basso il livello di complessità della task, tanto più alto risulta il successo dell'improvvisazione.

La settima dice che tanto più risulta di successo l'improvvisazione tanto più rapide risultano le azioni future.

L'ottava dice che tanto più risulta di successo l'improvvisazione tanto meno costose risultano le azioni future.

La nona dice che tanto più risulta di successo l'improvvisazione tanto più alta risulta la coesione del gruppo di lavoro.

**Fattori influenti. La comunicazione**



Nella figura in alto lo scambio di informazioni all'interno di un gruppo Jazz

## 5.9 La percezione dell'improvvisazione

L'esempio dell'improvvisazione Jazz sembra essere una costante di riferimento all'interno delle teorie sull'improvvisazione. Allo stesso modo, le riflessioni sul concetto di improvvisazione hanno, nel passato, fatto sì che si costruissero pareri, talvolta autorevoli<sup>139</sup>, di sapore negativo rispetto alla musica Jazz, tutti basati sul fatto che il Jazz fosse soprattutto musica improvvisata e che pertanto, per essere "vera", dovesse rispondere al supposto requisito di improvvisazione totale ed assoluta. Ciò che sembra in parte oscuro si chiarisce facilmente nel momento in cui si fa riferimento al fatto che, per spiegare il significato ed i meccanismi di un processo improvvisativo, si utilizzi dapprima l'esempio del Jazz (il quale ha dei funzionamenti del tutto particolari) poi, una volta composto il ragionamento e consegnatogli un valore universale, si cerca, a ritroso, di riportarlo al Jazz scoprendo che l'improvvisazione Jazz non è affatto "improvvisata". Riassumendo il percorso logico si può affermare che si tratta di procedere dall'improvvisazione Jazz al concetto generale di improvvisazione (informato anche da altre riflessioni su diversi tipi di improvvisazione). Lo si applica alla disciplina o al fenomeno studiato, si notano differenze sostanziali e poi lo si restituisce alla musica Jazz scoprendo che esistono modalità improvvisative altrettanto creative ed utili a comprendere i fenomeni improvvisativi. Questo tipo di ragionamento non è quasi mai sbagliato nelle conclusioni ma lo è nell'impostazione iniziale. Capire cosa sia l'improvvisazione Jazz non è affatto semplice. Non lo è per i più autorevoli critici musicali e Musicologi e non lo è per gli stessi musicisti. Ciò non di meno, ancora oggi sopravvive, all'interno delle principali teorie sull'improvvisazione, una certa approssimazione in gran parte derivata dal fatto che la maggior parte di coloro che utilizzano la metafora del Jazz, non lo conoscono poi tanto bene. Esistono, ovviamente, significative eccezioni di teorici e studiosi che, attraverso i loro scritti e la loro vicenda personale, dimostrano chiaramente di possedere competenza adeguata per parlare di Jazz; quasi mai, però, il valore e la portata delle loro riflessioni, conquista un carattere generale che può essere applicato in altre discipline e teorie.<sup>140</sup> Ma anche in questo caso si tratta di un errore. Pretendere che il Jazz corrisponda, in tutte le sue numerose e differenti varietà espressive, ad un'idea "generale" e condivisa significa probabilmente sottostimare il Jazz. Il valore universale del Jazz non risiede nel fatto che esso costituisca un fenomeno o definisca un processo applicabile ad ogni situazione ma semmai, ed al contrario, è la grande varietà di situazioni e processi creativi del Jazz, ognuno adattabile ad una particolare situazione, che sancisce l'universalità di tale valore. I teorici contemporanei che indagano sul Jazz per trovare corrispondenze nell'ambito delle loro ricerche, non fanno altro che considerare solo alcuni aspetti tralasciandone altri. Questo è, d'altra parte, non solo possibile ma quasi inevitabile dato che rivela l'espressione e la natura costitutiva del Jazz, musica polisemica, transnazionale e transculturale per eccellenza. Non c'è, all'interno del Jazz, un solo significato per ogni fenomeno, così come non c'è una sola risposta per ogni domanda e tante sono le possibilità di fraintendimento se manca la consapevolezza di ciò che accade quando si suona. Ogni musicista di Jazz sa, ad esempio, che improvvisare su uno "standard" è cosa, non solo, ben diversa da improvvisare "free", ma che sullo stesso standard, o

---

<sup>139</sup> Sul Jazz si può dire che, nel passato, si siano scontrate teorie ed impressioni personali da parte dei più svariati personaggi del mondo della scienza, dell'arte e della filosofia. Alcuni di loro, basti citare T. Adorno e J. Cage, si sono sempre dichiarati "contro" il Jazz giudicandola una forma d'arte ripetitiva, banale, sicuramente sopravvalutata. Il punto centrale è proprio l'improvvisazione che viene considerata non autentica perché praticata da musicisti esperti su un repertorio creativo che è per la maggior parte condiviso.

<sup>140</sup> Tra i più significativi esempi di personalità che vivono la doppia condizione di musicisti di Jazz e studiosi delle più differenti discipline, possiamo citare il Filosofo/Trombettista Massimo Donà o il Matematico/Pianista Guerino Mazzola.



a partire da esso, è possibile costruire differenti modalità improvvisative; tutte diverse e, nonostante ciò, tutte perfettamente Jazz.

Considerare l'improvvisazione Jazz come uno strumento utile per l'indagine di fenomeni differenti è, pertanto, utile e significativo nella misura in cui si garantisce, nella costruzione della metafora adottata, una certa precisione ed una solida consapevolezza.

### **5.10 Il Jazz come metafora.**

Il dispositivo di avvicinamento al concetto di improvvisazione, utilizzato dalle varie discipline ad essa interessate, è, come detto, la metafora. Usata in senso più esteso rispetto a quello linguistico, la metafora come dispositivo per rappresentare e comprendere il nostro mondo è usata spesso nel caso del Jazz. In relazione con le più diverse attività dell'uomo. Utilizzare la metafora significa attivare un dispositivo per la facilitazione della comprensione di un fenomeno. Perché il senso di un fenomeno analizzato possa essere condiviso ed allargato ad un numero di persone significativamente esteso, è opportuno che la metafora debba, non solo, inserire, come termine di paragone, un fenomeno pertinente a quello che corrisponde al tema analizzato, ma debba garantire che chi la usa abbia una familiarità uguale, o addirittura superiore, con il fenomeno paragonato rispetto a quello analizzato. Usare la metafora può essere di notevole sostegno al ragionamento in quanto, attraverso un processo di sostituzione, per così dire, sorvegliata, consente di operare una riflessione sul fenomeno che si conosce meglio, e che viene usato come termine di paragone, per poi cercare delle significative corrispondenze con il fenomeno analizzato.

D'altra parte questo modello di ragionamento nasconde alcune insidie pericolose. La più evidente è che, conoscendo approfonditamente il fenomeno di paragone, si tenda ad assumere, come significative, solo le relazioni di corrispondenza tra esso e quello analizzato. In questo modo è possibile che l'acquisizione di conoscenza risulti "zoppa" o, paradossalmente, consegna risultati più significativi nella conoscenza del fenomeno utilizzato come termine di paragone rispetto a quello effettivamente analizzato. L'insidia più pericolosa sembra essere, in realtà, un'altra e cioè il fatto che la metafora, soprattutto se è, per assurdo, intuitivamente percepita come pertinente, possa proporre una riduzione di complessità (e di ricchezza) del fenomeno analizzato in modo che lo studio del modello possa essere scambiato per lo studio del fenomeno. In passato ci sembra scorgere alcuni precedenti significativi come quello che fa corrispondere il progetto della città a quello di una macchina. Nei peggiori casi, purtroppo i più numerosi, la città è stata in passato paragonata ad un meccanismo che, per quanto complesso ed articolato, poteva in fondo essere costruito fin nel dettaglio coltivando l'idea che ciascuna parte avesse un suo corrispondente meccanico. Il processo di risemantizzazione della pratica progettuale si è spinto al punto che le parti della città ed i componenti della macchina hanno condiviso gli stessi termini come "nodi", "aste" e "raccordi". A dire il vero la metafora si è spinta sino allo stesso "funzionamento" e non infrequenti sono descrizioni della città dove si parla di "flussi", "zone stagnanti", "elementi di frizione". La suggestione innescata da una metafora pertinente, particolarmente utile in certe fasi del processo progettuale, rischia di guadagnare forza ed importanza immeritate e fuorvianti rispetto al percorso di comprensione del fenomeno.

Alla luce di queste considerazioni ci sembra che occorra procedere con una certa cautela nella scelta e nell'utilizzo di una qualsivoglia metafora "calzante" rispetto al significato dell'improvvisazione e del suo possibile ruolo nella comprensione e gestione dei fenomeni. Ci sembra anzi che quelle che potevano sembrare due *condicio sine qua non* (la familiarità dell'osservatore con il fenomeno utilizzato come paragone e la pertinenza, collettivamente

percepita, rispetto ai due fenomeni), possano essere, se non correttamente intesi, due termini invalidanti rispetto alla portata del ragionamento.

## Capitolo 6

### Jazz ed architettura. Contributi alla costruzione e controllo del progetto

Il progetto di architettura, da tempo al centro di indagini e riflessioni non esclusivamente assorbibili all'interno del contesto disciplinare, vede, come aspetto fondamentale, la riconsiderazione dei propri strumenti di rappresentazione. In questo capitolo viene presentata la significativa analogia tra gli strumenti utilizzati per la rappresentazione di un brano Jazz da parte di un gruppo musicale ed alcune tendenze attuali in architettura che utilizzano sistemi alternativi di rappresentazione e costruzione del progetto come i diagrammi. La conclusione del capitolo è l'occasione per recuperare i temi della ricerca, segnarne le conclusioni e presentare i possibili sviluppi.

#### 6.1 Progettare il progetto

Il problema del progetto di architettura è, prima di tutto, problema della rappresentazione del progetto stesso. La crisi profonda dell'architettura che, dalla pretesa di proporsi come scienza autonoma la vede ora impegnata nel disperato sforzo di costruzione di più stringenti appartenenze alla vita degli uomini, ha prodotto nel tempo un effetto a catena che ha determinato, fra altri aspetti, il collasso degli strumenti tradizionali di rappresentazione del progetto. Per diverso tempo si è confidato, forse eccessivamente, sulle possibilità espressive dei nuovi mezzi tecnologici come il CAD<sup>141</sup> e le relative applicazioni di modellazione tridimensionale ma, a ben guardare, i problemi sono rimasti dove li avevamo lasciati. Più in generale è possibile affermare che gli effetti della straordinaria rivoluzione informatica degli ultimi 20 anni abbiano prodotto conseguenze e segnato cambiamenti profondi, più a livello generale nelle comuni vicende della vita quotidiana piuttosto che, in senso differenziale, all'interno dell'architettura. Raramente il disciplinare architettonico ha stimolato la costruzione di nuovi mezzi informatici mentre più spesso è capitato di assistere alla comparsa di versioni "architettoniche" di strumenti presenti in altri ambiti. Limitandoci ad un breve esempio, è possibile proporre un'analogia su quanto è accaduto in ambito musicale dove l'informatica è entrata, non solo come strumento di facilitazione della scrittura e gestione di processi compositivi, ma anche come produttore diretto di suoni. La musica può essere prodotta e, per così dire "uscire", direttamente dal computer. Se invece torniamo in ambito architettonico, ci rendiamo conto che la sostanziale applicazione degli strumenti informatici si ferma al disegno e cioè ben prima rispetto alla portata dei processi che il progetto di architettura dovrebbe essere capace di innescare e sostenere. In un certo senso è una situazione più vicina a quella della videoscrittura dove il computer, sostituendosi alla macchina da scrivere, ha facilitato il lavoro di scrittori e giornalisti da un punto di vista esclusivamente tecnico lasciando inalterate le possibilità di costruzione dei contenuti. E' ovvio che oggi non si progetta più come soltanto dieci anni fa così come è vero che gli strumenti informatici, pienamente accettati dalle committenze e dagli organi amministrativi di controllo dei progetti, sono il mezzo irrinunciabile di ogni architetto. D'altra parte si ha l'impressione di aver cambiato la 'matita' ma non l'intenzione e tanto meno le capacità della mano che la tiene. Anche quando il 'disegno' appare diverso (forse anche migliore) lo si deve maggiormente alla peculiarità dello strumento più che ai reali contenuti progettuali che dovrebbero indirizzarlo. Evidenza di ciò

---

<sup>141</sup> CAD è acronimo di Computer Aided Design

risulta, più o meno in modo diffuso, passando in rassegna gran parte della produzione dell'architettura contemporanea. Seppure con una certa riduzione delle complessità riferite al tema in questione, è certamente possibile affermare che siano numerosissimi gli esempi in cui le straordinarie possibilità tecniche offerte dagli strumenti informatici, abbiano consentito, agevolato e, in alcuni casi, stimolato le capacità progettuali degli architetti. Questo fatto è, d'altra parte, finito per diventare un limite alla progettazione contribuendo alla sempre più netta separazione tra la rappresentazione del progetto, la sua realizzazione e la successiva vita finale dell'opera a contatto con la realtà mutevole, spesso imprevedibile, degli usi per essa proposti. Separazione che ha finito per configurare come fatti autonomi aspetti che il progetto di architettura dovrebbe tenere saldi. Paradossalmente proprio i progetti che nel passato hanno maggiormente raccolto la sfida e l'opportunità del confronto con le nuove tecniche di rappresentazione e controllo formale del progetto mostrano oggi i più evidenti segnali di invecchiamento. L'interferenza di meccanismi, più o meno controllati, di produzione delle immagini tipici dell'Industrial Design ha portato insieme, all'interno del progetto di architettura, la fascinazione della forma con la propria disponibilità alla rimozione. Se il designer accetta consapevolmente che una 'Lacoste' o un paio di occhiali 'Ray Ban'<sup>142</sup>, pur nelle fluttuazioni delle mode, resistono maggiormente al design di un qualsiasi prodotto altamente tecnologico, sia esso un telefono cellulare, un notebook o altro, l'architetto più spesso ha ceduto all'illusione della 'forma contemporanea' derivata dall'uso dello strumento tecnologico avanzato. In breve il designer sa, in materia di ricerca formale, che la tecnologia non trasfonde nel prodotto un'immagine della contemporaneità ma, anzi, ne "fa invecchiare" la forma stessa nel momento in cui l'accelerazione imposta dal suo incessante aggiornamento obbliga a nuovi contenitori. La condizione di gran parte degli architetti contemporanei, è spesso quella di vedere la propria opera 'estremamente innovativa' finché confinata nei sistemi di rappresentazione, 'contemporanea' se le fatiche della sua realizzazione non ne hanno compromesso la data di ultimazione, condannata a diventare 'vecchia' se la comunità, che attorno ad essa si raccoglie, non contribuisce a darne costante vitalità e legittimare le relazioni tra forme ed attività. Se è vero che è pur possibile considerare che la forma spaziale dell'architettura, sia essa riferita ad un singolo edificio o ad una struttura urbana complessa, per quanto arbitraria e contestabile nei contenuti, finisca comunque per incidere sui comportamenti di chi con essa si trova a relazionarsi, è d'altra parte pericoloso l'affacciarsi di un atteggiamento che rinunci a perseguire coerenza e chiarezza progettuale in tutte le sue fasi puntando, in sostanza, alla prima di esse.

Dove sembra che i mezzi tecnologici abbiano invece dato, in misura più convincente, il loro determinante apporto è negli strumenti di gestione e controllo del progetto. Lontani dall'obiettivo di cercare una forma per sé, alcuni architetti contemporanei operano da anni utilizzando strumenti propri dell'era informatica per costruire o perfezionare modelli concettuali, di rappresentazione e di controllo del progetto di architettura. Non è intenzione della presente ricerca proporre un quadro generale delle neoavanguardie contemporanee ma va comunque segnalato il fatto che oggi un numero significativo di architetti, spesso diversi per appartenenza geografica e storia personale, seguano percorsi di ricerca simili. In particolare sembra comune l'atteggiamento rispetto al progetto il quale, più che l'apice di un percorso di produzione, la concrezione di un programma funzionale, viene inteso come uno strumento di indagine e conoscenza di aspetti della vita contemporanea. Winy Maas dello studio MVRDV e Alejandro

---

<sup>142</sup> Con "Lacoste" si intende la celebre maglia immessa per la prima volta nel mercato nel ????. Con Ray Ban a "goccia" si intendono gli occhiali da sole, di derivazione militare, prodotti la prima volta nel 1938

Zaera Polo dello studio FOA<sup>143</sup> rappresentano due esempi di distinti approcci alla costruzione del progetto nel quale la forma finale rappresenta una conseguenza inevitabile, ma non certo l'obiettivo primario. Il primo coniuga elementi di ricerca in campo scientifico, statistico e socio-antropologico inseriti attraverso sistemi complessi di elaborazione di dati che raggiungono, finalmente, forme spaziali concrete. Il secondo opera considerando il progetto stesso come uno strumento di conoscenza in cui i dati di partenza, siano essi meramente funzionali o spaziali, vengono costantemente rielaborati e messi in discussione attraverso processi che vengono controllati, in luogo di un apparato critico sovra determinato a priori, da un complesso di valutazioni sempre più 'locali' e di microambito. Se per MVRDV la messa in scena del progetto avviene attraverso l'utilizzo performativo di dati ridotti, in estrema conseguenza, alla sola espressione numerica, per FOA la costruzione del progetto avviene attraverso la formazione di sequenze di processi di riferimento locale attraverso i quali raggiungere la forma ultima dell'opera di architettura. Su entrambi gli approcci pesa l'influenza di Rem Koolhaas sia per l'attenzione posta sul processo di rinnovamento del linguaggio architettonico, sia per l'atteggiamento di riconsiderazione di gran parte della produzione dell'architettura moderna come un complesso di contributi attivi e non come insieme di dogmi. L'assorbimento di tali ispirazioni nel lavoro di MVRDV e FOA ha prodotto un atteggiamento che, per quanto disinibito ed inventivo, ha condotto alla realizzazione di opere di straordinaria forza espressiva e coerenza teorica.<sup>144</sup> Tratti comuni del lavoro di MVRDV e FOA, così come degli altri neoavanguardisti, sono infatti riscontrabili nella pari attenzione dedicata alla produzione teorica che alla successiva e, per certi versi, inevitabile, 'traduzione fisica' nelle opere realizzate. La rappresentazione del progetto fa affidamento a strumenti, non più confinati all'interno dell'usuale arsenale tecnico del professionista, che sempre maggiormente evidenziano processi sequenziali in cui l'informazione è parte integrante della costruzione del progetto stesso. Un elemento che sembra accomunare diversi architetti contemporanei che, seppure non intenzionalmente, si radunano su posizioni simili a quelle descritte è l'utilizzo di diagrammi.

## 6.2 Macchine per istruzioni. L'utilizzo dei diagrammi nella costruzione del progetto

La definizione di diagramma deve essere necessariamente ricondotta ad una pluralità di interpretazioni e ad una prima analisi che ne riconduca la comparsa, se non l'utilizzo specifico in campo progettuale, al tempo storico dell'architettura. Quando Wittkower propone, alla fine degli anni quaranta il diagramma dei nove quadrati, già si conoscevano le diverse applicazioni di strutture diagrammatiche che, all'interno della storia dell'architettura passata e recentissima, si proponevano non solo come agevolatori grafici per il controllo formale del progetto ma come autentici ordinatori. Anche Wittkower sovrappone i nove quadrati alle facciate Palladiane non esclusivamente per poterne leggere la partitura e risalire all'ossatura grafica, ma per scorgerne le tracce potenziali che solo il diagramma consente di vedere. D'altra parte lo stesso Eisenmann ha osservato come in questo caso il diagramma dei nove quadrati serva a spiegare il lavoro di

---

<sup>143</sup> Si tratta di ambiti di ricerca all'interno dei quali vanno aggiunti molti altri protagonisti della scena architettonica contemporanea come Ben Van Berkel, Sanaa, Federico Soriano, Inaki Abalos, Juan Herreros e Manuel Gausa solo per citarne alcuni.

<sup>144</sup> La produzione teorica di MVRDV e FOA anticipa e, talvolta, segue la realizzazione di importanti opere. In particolare per quanto riguarda il lavoro di MVRDV è possibile citare i libri *Farmax* (1999) e *Metacity/Datatown* (1999) entrambi 010 Publisher di Rotterdam

Palladio ma non come Palladio lavorava.<sup>145</sup> Il diagramma è allora una scorciatoia grafica, un dispositivo di controllo formale del progetto come sembra testimoniato dalla storia dell'architettura o oggi lo si può considerare come qualcosa di più? Peter Eisenmann ha, in diverse occasioni, proposto un'interpretazione del diagramma maggiormente ancorata alla sua capacità di comprimere e condensare graficamente informazioni ma senza attribuirgli particolari capacità proliferative. Il diagramma non può, per l'architetto newyorkese, essere inteso come 'macchina generativa' ma lo si deve piuttosto considerare come dispositivo repressivo il cui ruolo principale è, durante il progetto, determinarne o, al limite agevolarne, la costruzione degli assetti morfologici. Anche se non assimilabile esclusivamente ad un facilitatore grafico, il diagramma non può, secondo le posizioni di Eisenmann, proporsi come strumento proliferativo ma deve rimanere, deposito di tracce ricostruibili, confinato all'interno dell'ambito percettivo, retro posizionato rispetto al disegno principale. Posizioni molto differenti emergono dagli scritti di Stan Allen<sup>146</sup> che vede nel diagramma la capacità di proporre relazioni sovra disciplinari e quindi non esauribili, come Eisenmann le intende, all'interno dell'architettura. In questo senso il diagramma è uno strumento di apertura del progetto di architettura. Macchina relazionale, il diagramma non può esistere autonomamente ma deve sempre porsi in una posizione intermedia tra l'architettura ed il mondo favorendo la tessitura di relazioni interne ed esterne al progetto. E' evidente che, in questo modo, non solo il diagramma non può essere assorbito all'interno di un'idea che tenda a configurare l'architettura come disciplina autonoma, ma addirittura, nel suo comportamento, è possibile scorgere un potenziale morfologico.

Ultimamente è facile notare come il diagramma sia un denominatore comune alle recenti avanguardie e che esso venga inteso superandone di fatto le mere possibilità applicative all'interno della composizione architettonica. Zaera Polo, Winy Maas, ma anche Sejima, Van Berkel, Soriano, Somol, Allen, Kwinter ed altri ancora, convergono, pur nelle differenti interpretazioni, nel fatto che i diagrammi possano svolgere un fondamentale ruolo di mediazione tra entità, differenti ed interferenti, disponibili ad incursioni interdisciplinari ed accelerazioni procedurali garantendo una possibilità di espressione grafica che, seppure acerba, è già promessa di forma. Secondo gli architetti che li utilizzano, esiste, quindi, una forza espressiva e comunicativa, per così dire, interna ai diagrammi stessi, che affascina al di là della pertinenza diretta con fatti e problemi di architettura. Si tratta del fascino esercitato da un diagramma orario, da un diagramma di distribuzione di forze e flussi o magari relativo all'andamento delle vendite di automobili per anno. Una sensazione di correttezza, di coerenza interna, eppure di disponibilità alla variazione. Una interessante raccolta di esempi di diagrammi associata ai loro "corrispondenti" architettonici, viene fornita da Federico Soriano all'interno di *Fisuras*<sup>147</sup>, la rivista di architettura da lui curata. In essa Soriano, dopo aver precisato la sua posizione rispetto ai diagrammi, ne presenta una suddivisione per 19 differenti tipologie. Secondo Soriano esistono due tipi fondamentali di utilizzo dei diagrammi: il tipo diagramma-logico ed il tipo diagramma-grafico a seconda che ci si riferisca agli aspetti più legati al significato dei segni rappresentati nel diagramma o alla propria organizzazione formale. Nel primo caso, la diagramma-logia, è puramente concettuale e si verifica quando la rappresentazione astratta è in relazione con flussi e densità. Nel secondo caso la diagramma-grafia, è l'espressione sintetica di un processo. A differenza del primo caso, dove la rappresentazione astratta descrive un'organizzazione di elementi, il secondo, partendo dalla forza comunicativa della propria immagine, trasforma il diagramma in una macchina astratta di pensiero. La validità di questi diagrammi non si esaurisce

<sup>145</sup> P. Eisenmann, *Diagram: An original Scene of Writing*, in *Any* n°23, 1998 pp. 27-29

<sup>146</sup> S. Allen, *Diagram: An original Scene of Writing*, in *Any* n°23, 1998

<sup>147</sup> F. Soriano, *Diagramas@*, in *Fisuras* luglio 02, *Fisuras* Madrid 2002



quindi nella loro straordinaria forza espressiva ma ad essa viene associata la capacità di proporsi come dispositivi di pensiero che, operando attraverso la semplificazione di fenomeni complessi ed eliminando l'inessenziale, facilitano l'emersione del progetto. In altre parole, esiste in loro una precisa corrispondenza tra i concetti e la loro forma rappresentata che consente al progetto di architettura di 'apparire', liberandosi dallo sfondo per aprirsi elasticamente a molteplici sviluppi che nella pratica contemporanea sono spesso inibiti dalla compressione delle informazioni.

Più importante di strutturare una separazione tra chi vede il potenziale del diagramma esaurirsi all'interno del controllo formale del progetto e chi lo vede come una risorsa nella costruzione dei contenuti, è evidenziare come il tema del diagramma alimenti, in ogni caso, un problema di rappresentazione del progetto. Le posizioni espresse da Gilles Deleuze intorno al diagramma, richiamate chiaramente o in forma implicita dai principali autori contemporanei che al tema si dedicano, forniscono un contributo essenziale per dichiarare il necessario superamento del rapporto tra l'architettura contemporanea e gli strumenti della sua rappresentazione e costruzione concettuale. Quelli che consideriamo strumenti specifici dell'architetto, dalla geometria descrittiva alla modellazione tridimensionale CAD, dovrebbero quindi integrarsi, o implementarsi, con strumenti proliferativi. Se il diagramma rimane confinato al solo ingresso di dati organizzati dall'interno di un dispositivo grafico, il contributo dato al progetto non potrà che essere di modesta entità. Quando Silvano Tagliagambe, attraverso l'esempio del teorema di Cantor, riconosce come la corrispondenza tra il rappresentato e la rappresentazione non debba necessariamente porsi con evidenza diretta, apre, nella sostanza, all'ingresso di nuove e più opportune forme di rappresentazione del progetto che, al limite, possono anche non essere graficamente rappresentabili.<sup>148</sup> Come sostiene Stan Allen "Una architettura diagrammatica non è necessariamente una architettura prodotta attraverso diagrammi" e ancora "una architettura diagrammatica è una architettura che si comporta come un diagramma".<sup>149</sup>

### **6.3 Il comportamento diagrammatico del Jazz e la convergenza con il progetto di architettura.**

La possibilità di elaborare una quantità notevole di dati in ingresso all'interno di un processo e la possibile gestione degli stessi controllandone sviluppi e modificazioni imprevedibili allo stato iniziale delle cose è, come più volte affermato, una caratteristica peculiare del Jazz. Per poter gestire un tale numero di informazioni i Jazzisti non utilizzano dispositivi particolarmente elaborati. Al contrario, le partiture che generalmente i musicisti utilizzano sul palco potrebbero essere definite oltremodo scarse rispetto alle forme creative ed espressive che da esse emergono ad ogni performance. D'altra parte l'opera musicale del Jazzista, completa delle parti improvvisate, non si deposita mai sulla partitura se non come trascrizione delle stesse, effettuata a posteriori dopo il riascolto di una registrazione. Ciò che è, invece, la notazione scritta che accompagna una performance, è quasi sempre una traccia intesa come guida, come un riferimento fondamentale che, però, non può sostenersi da sola, senza, cioè, un'interpretazione particolarmente significativa. Esistono, d'altra parte, alcuni codici di lettura di una partitura Jazz che sono riconosciuti, in modo univoco, in tutto il mondo e che consentono a qualsiasi musicista di buona preparazione tecnica di leggerne correttamente i contenuti. Fra gli elementi più importanti ne vanno ricordati almeno due. Il primo si riferisce all'uso del cosiddetto 'siglato' in

---

<sup>148</sup> S. Tagliagambe (1994), La crisi delle teorie tradizionali di rappresentazione della conoscenza in G. Maciocco, La Città, la mente, il Piano cantor (a cura di) Franco Angeli, Milano pag. 53

<sup>149</sup> [http://giovannicorbellini.it/testi/Attraverso qualcosa di scritto](http://giovannicorbellini.it/testi/Attraverso%20qualcosa%20di%20scritto), Giovanni Corbellini

luogo della forma classica di scrittura degli accordi per forma estesa, il secondo invece attiene alla modalità espressiva delle note che prevede una lettura sincopata anche in assenza di indicazione corretta rispetto alla scrittura classica.

Per quanto riguarda il primo elemento, si rinuncia, sostanzialmente, alla scrittura di un accordo sul pentagramma in cui ogni singola nota occupa la propria corretta posizione.

In luogo dell'accordo scritto per esteso si usa appunto una sigla in cui compare la lettera corrispondente all'accordo principale, secondo la notazione anglosassone, più una serie di indicazioni che completano l'articolazione dell'accordo stesso.<sup>150</sup> In questo modo il musicista che si trova di fronte ad una sigla del tipo Dmin7(b9)(b13) sa che deve suonare un Re minore settima - bemolle nona - bemolle tredicesima o, che è lo stesso, suonare un Re minore settima secondo il modo frigio<sup>151</sup>. Se il musicista in questione si trova ad avere di fronte la forma estesa vedrà il pentagramma dove compaiono tutte le note e cioè Re, Fa, La, Do, Mi bemolle e Si bemolle. Considerando che nel Jazz è possibile incontrare 2 o 3 accordi per battuta anche su tempi di esecuzione particolarmente rapidi, è chiaro che non si tratta di un compito semplice. Aggiungiamo che se, in quel momento il musicista non è impegnato nell'accompagnamento ma si trova a prodursi in un'improvvisazione e l'accordo diventa il quadro armonico di riferimento, il centro delle azioni dal quale far nascere e fluire estemporaneamente nuovi elementi creativi, il compito diventa ancora più difficile.

Per quanto attiene al secondo elemento di comune interpretazione rispetto alla lettura di una partitura Jazz, si tratta del modo di interpretare ritmicamente lo spartito secondo una cadenza sincopata. In questo modo, ad esempio, una configurazione isoritmica di 4 note, poniamo ciascuna di valore pari ad 1/8 verrà letta, a seconda della velocità di esecuzione del brano, come se ci si trovasse davanti ad una configurazione che abbia il primo ed il terzo ottavo "puntati", incrementati cioè di un valore pari alla loro metà, pari in questo caso a 1/16, mentre il secondo ed il quarto ottavo avranno 1/16 in meno rispetto al valore iniziale. Si tratta di un modo di intendere la forma scritta, tipico del Jazz, che corrisponde alla particolare pronuncia Swing la quale può altresì variare con lo stile e la velocità di esecuzione del brano. E' in parte come se si chiedesse ad un attore di leggere un testo scritto in italiano con una pronuncia ed un accento francese. Il bravo attore non ha bisogno di particolari indicazioni per la pronuncia della lettera 'r' o la 'c', che tradizionalmente fanno riconoscere la provenienza geografica della pronuncia, egli la conosce e questo basta.

La costruzione grafica della partitura avviene, generalmente, sugli stessi supporti utilizzati per la musica classica e cioè il foglio pentagrammato<sup>152</sup>. Nel Jazz si cerca però di condensare nel numero minore possibile di fogli tutte le informazioni necessarie per l'esecuzione del brano. La pagina, generalmente in formato uni A4, contiene circa nove pentagrammi in cui il primo in alto contiene il titolo del brano, il nome del compositore, le indicazioni del ritmo e del 'feel' del brano stesso.<sup>153</sup> Lo spazio tra i pentagrammi viene usato per inserire le sigle degli accordi in modo

---

<sup>150</sup> Secondo la notazione anglosassone le note vengono riportate in ordine alfabetico partendo dal La. In questo modo si ha Do = C; Re = D; Mi = E; e così di seguito.

<sup>151</sup> Con Jazz modale si intende la rivoluzione armonica accaduta negli anni 50 e segnata dall'uscita del libro di G. Russel 'Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization (The art and science of tonal gravity)'. Sostanzialmente libera la progressione armonica degli accordi fino ad allora organizzati in obbedienza alla tonalità del brano e quindi rispondenti alle teorie dell'armonia tonale. Gli accordi possono essere quindi inseriti in modo più libero all'interno di una composizione. Per ogni accordo è poi possibile associare una scala modale, svincolata dalla tonalità, che viene chiamata modo.

<sup>152</sup> Non sono infrequenti sui palchi sequenze di sigle annotate su fogli semplici, spesso frutto di appunti presi pochi minuti prima del concerto.

<sup>153</sup> Con il termine 'feel' si indica l'attitudine interpretativa da seguire nell'esecuzione del brano, il 'feeling' appunto.

che la progressione armonica sia associata alla parte melodica senza 'occupare' altri pentagrammi. Sulle partiture si fa, sostanzialmente, largo uso di accorgimenti grafici che possano consentire il maggior numero di informazioni ed indicazioni occupando il minor spazio possibile. L'uso delle sigle, la scrittura semplificata e le notazioni abbreviate consentono di liberare spazio sulla pagina in modo da permettere a ciascun musicista di inserire sulla propria partitura altre indicazioni e notazioni a lui utili per l'esecuzione del brano. Partiture di questo genere sono le più comunemente utilizzate e negli anni hanno costituito un materiale immenso che è stato radunato in una serie di volumi, condivisi in tutto il mondo, chiamati Real Books.<sup>154</sup> Il Real Book è sostanzialmente una raccolta di brani, definiti 'Standards' che, per la loro diffusione e condiviso apprezzamento, sono considerati bagaglio culturale essenziale per ciascun musicista di Jazz soprattutto negli anni della sua formazione mentre si ritiene che, raggiunta una certa maturità, egli sia in grado di richiamare gran parte di essi alla mente senza 'leggere'. Ogni Real Book contiene centinaia di pagine, ciò non ostante, nell'ambiente del Jazz, sono mal visti i musicisti che ricorrono al Real Book durante una Jam Session.

Si potrebbe sostanzialmente affermare che la partitura tendenzialmente vada a scomparire in ragione della perizia del musicista. Ma allora, se ciò fosse vero, come potrebbe resistere l'analogia tra Jazz ed architettura nell'uso dei rispettivi strumenti di controllo e gestione del progetto? Se l'organizzazione del materiale creativo del musicista Jazz fissato sulla carta (la partitura Jazz) ed il diagramma proliferativo dell'architetto contemporaneo fossero intesi in maniera quasi opposta, tendendo nel primo caso ad evaporare e nel secondo ad essere invece considerati elementi centrali del progetto, su cosa si sosterebbe la pretesa analogia?

Per poter esaurientemente rispondere al quesito proposto, divenuto a questo punto elemento chiave della ricerca, occorre chiarire ancora qualche aspetto riguardante il Jazz.

Abbiamo precedentemente sostenuto che i Real Books sono raccolte di brani considerati fondamentali (Standards appunto) per ogni Jazzista e come essi siano nati per interesse e volontà di studenti di musica e musicisti durante gli anni della formazione artistica personale. Abbiamo successivamente indicato come, una volta assorbitane la maggiore quantità possibile, il Jazzista maturo tenda a farne sempre minore uso, essendosi questa grande conoscenza depositata all'interno delle strutture ed articolazioni profonde del proprio linguaggio espressivo.

Questo non significa, nella sostanza, che il musicista maturo non necessiti delle informazioni contenute nella partitura ma soltanto che egli le ricerca e 'vede', non sul foglio di carta, ma all'interno del proprio 'serbatoio' personale di conoscenza. Si tratta del risultato di studio, esperienza artistica e ricerca che, per anni, si è sedimentato, ed alla fine trasfuso, dalla coscienza al corpo creando, finalmente, il vero musicista di Jazz. Colui il quale, cioè, l'impedimento tecnico, la poca conoscenza della materia e del linguaggio espressivo, non possono costituirsi come freni all'impeto creativo, appunto perché risolti, per così dire, in partenza, durante il percorso formativo. Occorre precisare, come del resto abbiamo fatto in più occasioni all'interno della presente ricerca, come l'improvvisazione non significhi affatto assenza di regole ma, anzi, come le regole siano indispensabili per apprezzarne, nei musicisti, la capacità di intenzionale, responsabile e maturo distacco o, anche al contrario, la capacità di osservarle scrupolosamente anche all'interno di scenari creativi particolarmente devianti ed instabili. Il musicista maturo non è cioè quello che abbandona le regole affidandosi esclusivamente a

---

<sup>154</sup> I Real Books sono comparsi per la prima volta intorno agli anni settanta all'interno del Berklee College of Music di Boston. I primi Real Books, diffusissimi ancora oggi, sono in realtà lo stesso blocco di fotocopie che viene riprodotto in tutto il mondo, senza editore, senza copyright, senza nessuna indicazione se non il solo indice dei brani. Da allora sono stati prodotti altri Real Books confezionati secondo regole editoriali più sofisticate ma senza alterare sostanzialmente lo spirito di libera condivisione che animava i primi volumi.

quanto conosce, alla propria perizia tecnico strumentale o alla propria capacità creativa. Piuttosto è colui il quale le regole ha assorbito all'interno della propria cifra stilistica e nel rispetto del linguaggio. Questo significa non solo che il musicista maturo non sente il bisogno di seguire sulla partitura la progressione armonica di un brano, perché già la conosce, ma che anzi egli è in grado di alterarla inserendo estemporaneamente sostituzioni armoniche sia in fase di accompagnamento che di costruzione del solo.

Tutto questo è valido finché ci si trova all'interno di una Jam Session o di un concerto in cui il repertorio suonato sia costruito appunto sugli Standards. Quando invece il musicista di Jazz suona proprie composizioni o, comunque brani originali<sup>155</sup>, allora la partitura diventa necessaria almeno fino a quando non completamente conquistata all'interno della propria mente. In questo la partitura del brano originale sarà del tutto simile alla partitura del Real Book, nel senso che conterrà tutte le indicazioni in essa presenti in forma più o meno esplicita, con l'aggiunta, però, di tutti gli elementi che corrispondono a particolari esigenze espressive del compositore-esecutore. Altro elemento fondamentale è che in caso di brani originali è quasi sempre verificato che il compositore, poniamo per semplicità il leader della band, assegni una partitura differente per ogni strumento e quindi completa di indicazioni specifiche per ogni musicista del gruppo. Si potrebbe affermare che il musicista decida di non affidare al caso, o comunque alle singole sensibilità, la progressione creativa del brano e preferisca indicare gli elementi guida che servono per costruire gli assetti performativi del brano stesso. Questo non significa, d'altra parte, una qualche regressione rispetto all'impostazione della partitura tipo Real Book descritta in precedenza. Lo stesso regime di consapevolezza che si ritiene acquisito nel caso dell'esecuzione degli Standards, è richiesto anche in presenza di brani originali. E' possibile affermare che in questi casi, anzi, venga richiesta ancor più elasticità interpretativa nel momento in cui l'esecuzione del brano dovesse 'intercettare' aspetti melodici o armonici imparentati con uno Standard. Allora, sarà possibile, rappresentare, anche solo per un breve episodio all'interno dell'esecuzione, lo Standard in forma di citazione, aprendo il brano a sviluppi imprevisi e spostando l'improvvisazione da un ambito più vicino al compositore-leader, che ha magari guidato la performance fino a quel momento, all'interno di un territorio 'comune' maggiormente condiviso dal gruppo.<sup>156</sup>

Più o meno in posizione intermedia tra l'esecuzione di Standards ed il concerto per soli brani originali, si colloca la forma dell'"arrangiamento". Prendendo spunto da una composizione più o meno nota, (poniamo uno Standard) con 'arrangiamento' si intende il processo compositivo che, finalizzato alla costruzione di una versione alternativa del brano stesso, ne esplori il potenziale interno. La capacità dell'arrangiatore risiede non nell'aderenza rispetto alla stesura originale del brano, quanto alla ricchezza ed intelligenza della nuova versione, dove l'operazione creativa condotta riesca a far emergere, fino a quel momento narcotizzati, nuovi elementi e caratteristiche del brano originale. L'arrangiamento costituisce, tra le varie cose, la costruzione di un punto di vista sul repertorio di conoscenze comuni, sul linguaggio e la tradizione in generale ed è, pertanto, una delle prime e più costruttive incursioni in ambito compositivo a cui il giovane musicista di Jazz va incontro.

A parte il complesso dei dispositivi di condensazione grafica all'interno di partiture più o meno complesse, gran parte della comunicazione interna tra musicisti e costruzione del materiale creativo avviene attraverso codici non scritti già in parte richiamati nei precedenti capitoli.

---

<sup>155</sup> Con brani originali si intendono composizioni scritte da uno dei musicisti appartenenti al gruppo che le esegue.

<sup>156</sup> Una conseguenza quasi inevitabile, almeno in presenza di un'audience abbastanza qualificata, è che al momento della citazione si crea una relazione più stretta con il pubblico che, riconoscendone la fonte, tende a manifestare apprezzamento al musicista che la compie.

Abbiamo, d'altra parte, già richiamato l'illuminante considerazione che Stan Allen fa rispetto ai diagrammi e cioè che ad essere diagrammatica non è l'architettura che fa uso di diagrammi ma l'architettura che si comporta come un diagramma. In questo senso il Jazz è ancora più chiaro nell'attuare un processo ellittico che tende ad impoverire il diagramma-partitura del maggior numero di elementi grafici nel momento in cui le capacità interpretative del gruppo aumentano. Non dovrebbe quindi sembrare un allontanamento dal sistema di possibili relazioni tra architettura diagrammatica e Jazz il fatto che in quest'ultimo, a parità di difficoltà, il diagramma inteso come traccia grafica, tenda a scomparire, quanto un avanzamento che il Jazz mostra di compiere rispetto all'architettura. Due elementi sembrano confermare questa ipotesi.

Il primo è che, come già avuto occasione di evidenziare, la partitura rifà la sua comparsa, nel momento in cui la difficoltà dell'esecuzione del brano, sia esso un arrangiamento che un brano originale, la rendono necessaria. Il secondo, a nostro avviso più importante ancora, riguarda il particolare regime a cui sono sottoposti musicisti di Jazz durante le fasi di crescita e maturità artistica. Quando, per intenderci, si imparano a memoria i brani contenuti sul Real Book. Se volessimo azzardare un paragone tra quanto capita ad un giovane musicista di Jazz ed uno studente di architettura noteremmo immediatamente la differenza. Il giovane musicista deve acquisire e dimostrare la propria conoscenza degli Standards non soltanto recitandone il tema ma dimostrando a sé ed agli altri di averne assorbito tutti gli elementi fino a padroneggiarne le geometrie ed il linguaggio degli interpreti storici. In questo modo il musicista assorbe il Jazz trasferendo la forza della tradizione all'interno della propria capacità creativa con naturalezza e senza dogmi. Se si proponesse, non solo agli studenti di architettura ma anche a chi esercita da anni il mestiere dell'architetto, di disegnare, senza nessun riferimento o sostegno di vario genere, il Padiglione di Mies a Barcellona o la Ville Savoye, ci renderemmo probabilmente conto di quanti errori e fraintendimenti verrebbero ad emergere. Il senso di queste considerazioni, aldilà del sapore provocatorio che inevitabilmente tendono ad avere non è di fornire indicazioni o suggerimenti per nuovi modelli di apprendimento della storia dell'architettura ma di evidenziare la ragione per cui sia possibile per un musicista di Jazz, arrivati ad un certo punto della propria vicenda artistica, rinunciare ad alcuni dispositivi a sostegno della performance (come le partiture) senza, tuttavia, abbandonare il comportamento diagrammatico di quanto sopravvive sul palco, fosse anche condensato in un'occhiata tra musicisti, o costruito attraverso l'articolazione complessa di un'improvvisazione. Ciò che è e rimane importante è appunto il comportamento diagrammatico della performance Jazz. Il modo cioè di includere il maggior numero possibile di informazioni e sollecitazioni esterne o proliferate all'interno della macchina improvvisativa condensandone il segno ed il segnale allo scopo di aprire la performance al più libero ed inaspettato sviluppo possibile. Questo ci sembra in estrema sintesi essere l'elemento che maggiormente accomuna la costruzione di una performance di Jazz con la costruzione del progetto di architettura. La forma organizzativa del processo creativo del Jazz, sia essa riferita al codice di notazione scritta che al sistema di comunicazione e trasmissione dei contenuti tra musicisti, è di forma diagrammatica. In questo senso è individuata la significativa convergenza tra il modo di procedere di una Jazz band e l'attività di alcuni fra i più attivi architetti della scena contemporanea. Il modello del Jazz si offre ora come ulteriore dispositivo al progetto di architettura. In esso, le fasi di concezione, elaborazione e realizzazione, analoghe alle corrispondenti in architettura, sono sempre state considerate come orientamenti che accompagnano la direzione del processo creativo. Lo sviluppo e le condizioni mutevoli della performance, in cui figura e sfondo spesso compenetrano ed invertono i reciproci ruoli, sono ciò che condiziona il risultato. Si tratta di un modello che permette di mantenere un controllo esatto ma diffuso, preciso ma aperto. La partitura-diagramma, ridotta all'essenziale, è finalmente

assimilabile ad una macchina per istruzioni, aperta alla successione infinita di micro decisioni, che mai porta l'opera musicale a raggiungere la condizione di documento finale.

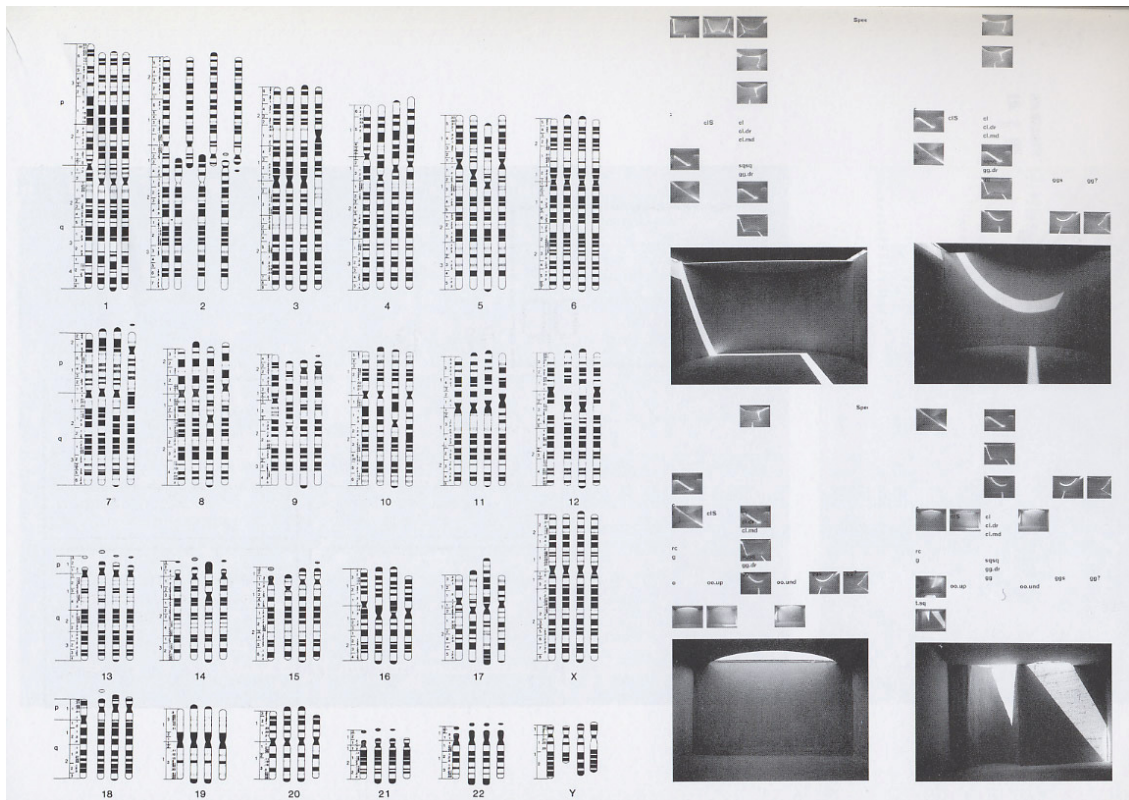
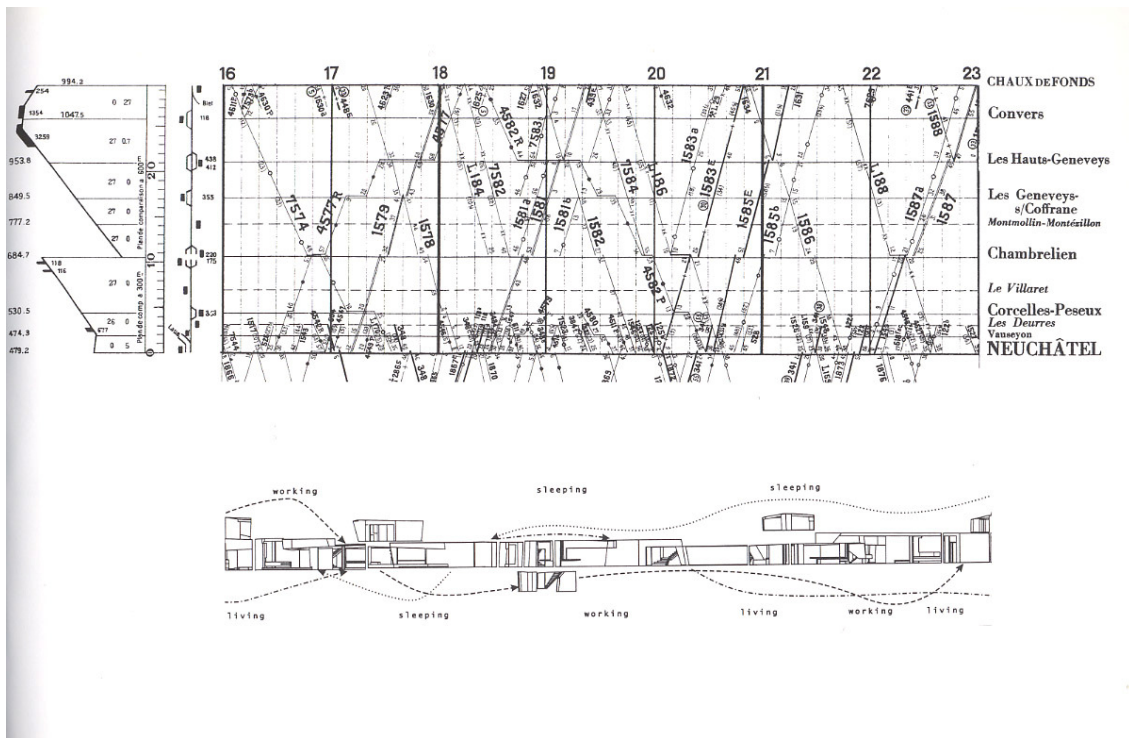
Queste considerazioni finali vanno a sommarsi a quanto presentato nei capitoli precedenti. All'inizio della presente ricerca abbiamo evidenziato come il Jazz sia sempre intendibile come una costruzione di uno spazio inesausto ed in continua riconfigurazione. Proseguendo abbiamo potuto verificare come questo spazio, nella costruzione delle appartenenze tra musicisti e pubblico, sia legato alla produzione ed il rafforzamento di relazioni di prossimità tra uomini e spazi di vita. Successivamente abbiamo avuto modo di riconoscere l'estrema attualità del modello del Jazz all'interno di tutti i processi di conoscenza che intendano includere, nell'organizzazione delle proprie strutture di pensiero, il verificarsi di imprevisti e la costruzione di modelli, ad essi reagenti, basati sull'improvvisazione. In queste ultime pagine, evidenziando il comportamento diagrammatico di una performance Jazz, abbiamo potuto, infine, presentare un'analogia con gli esiti di alcune recenti tendenze dell'architettura contemporanea e proporre l'inserimento del modello del Jazz fra quelli posti attualmente al centro dell'attenzione della ricerca architettonica sulla costruzione del progetto.



(UP) **52ND STREET THEME** TH. MONK 93.

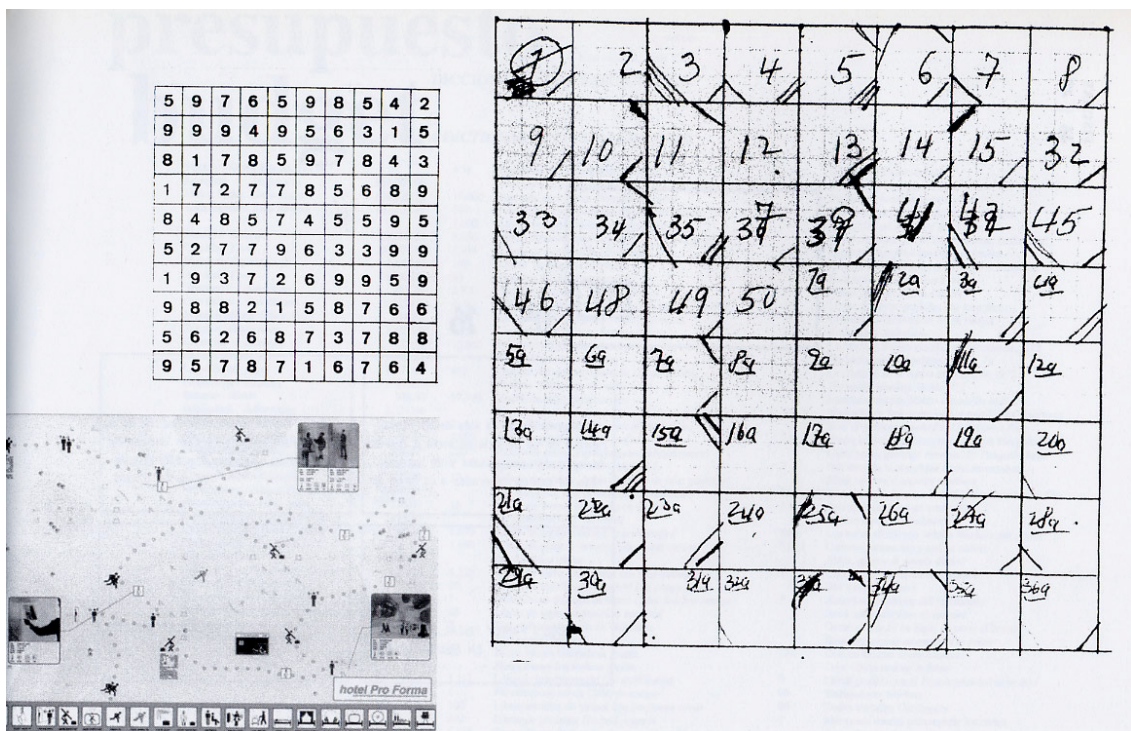
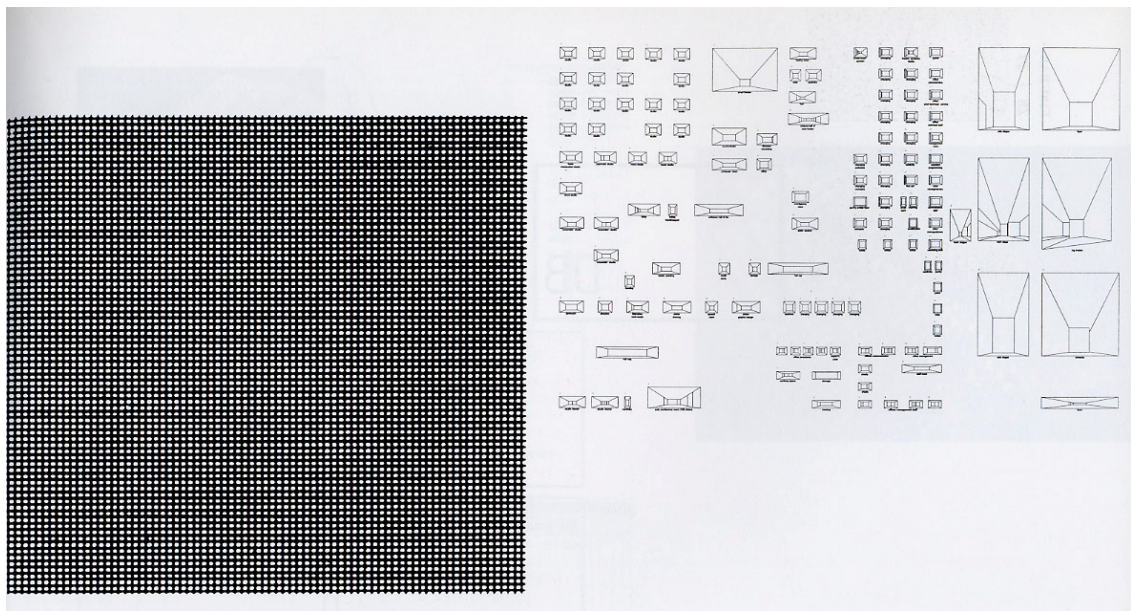
Chord symbols: C, Ami<sup>7</sup>, Dmi<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C, Ami<sup>7</sup>, Dmi<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C, F<sup>b</sup>, Dmi<sup>7</sup>, C, C<sup>+</sup>, F, C<sup>+</sup>, F, D<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C, Ami<sup>7</sup>, Dmi<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C, Ami<sup>7</sup>, Dmi<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C, F<sup>b</sup>, Dmi<sup>7</sup>.

Una partitura estratta dal Real Book



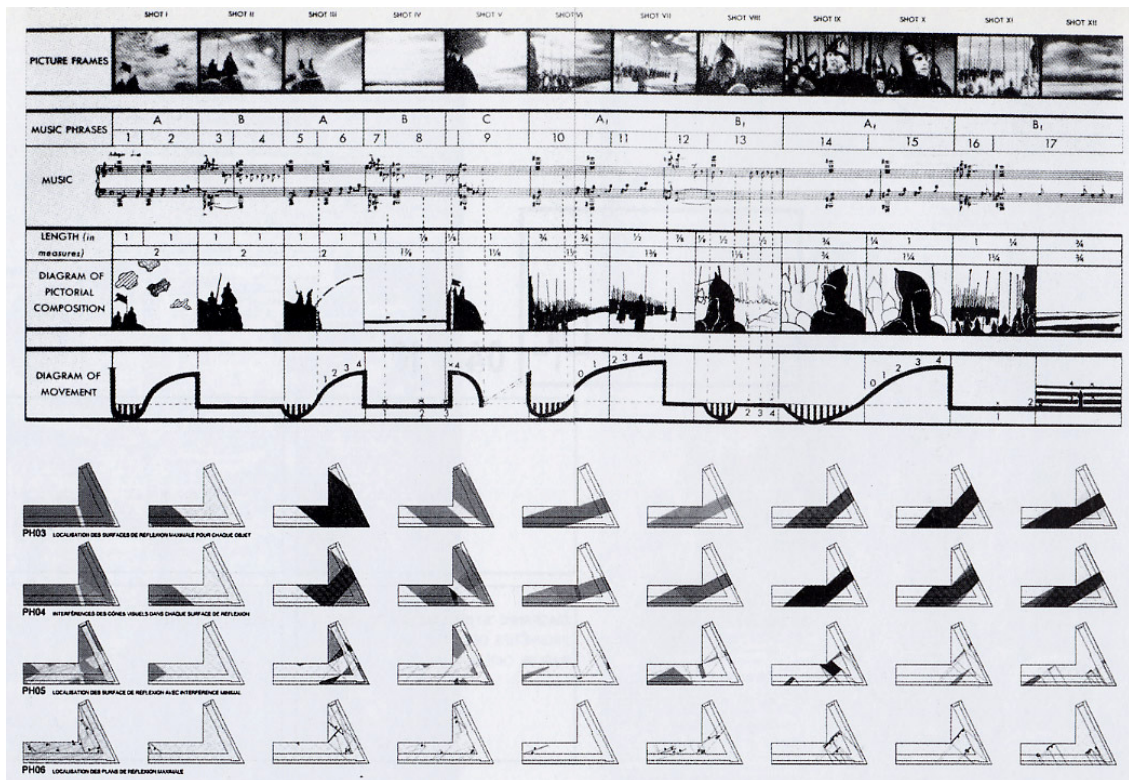
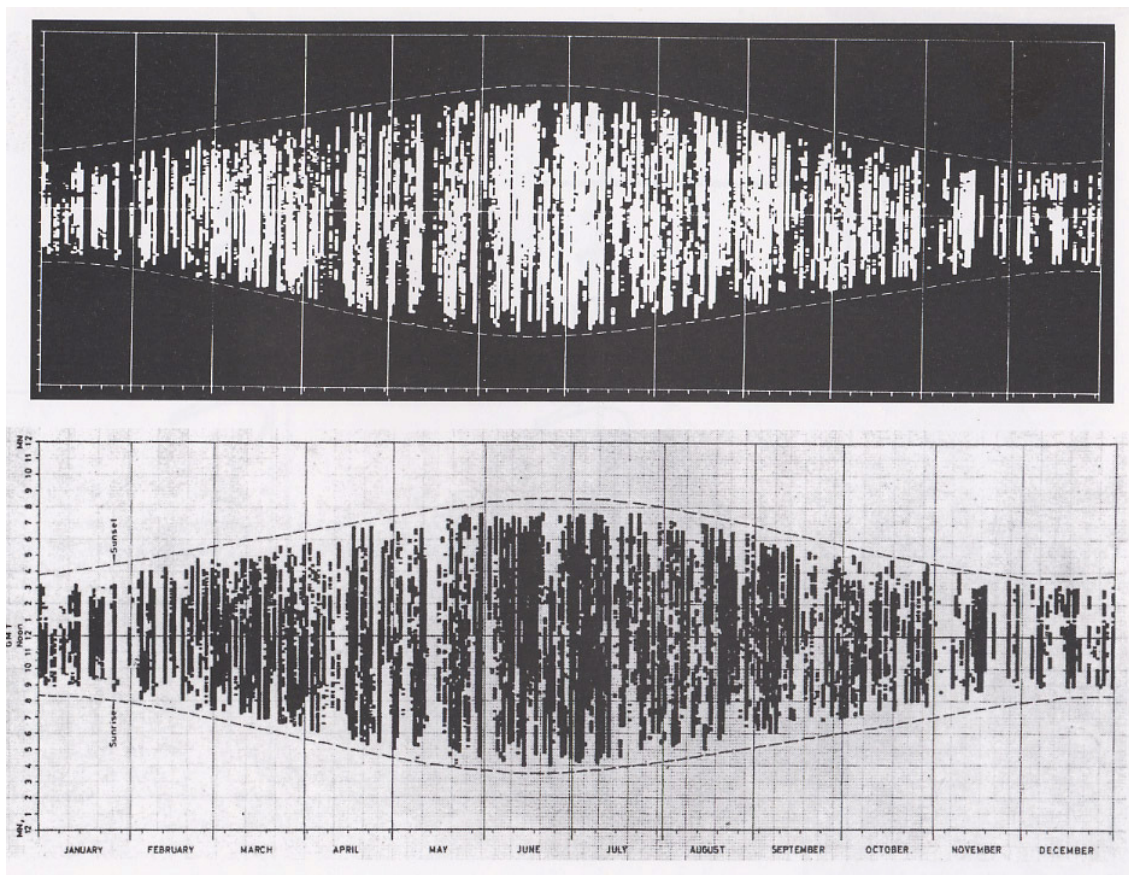
Diagrammi estratti dal libro *Fisuras* di F. Soriano





Diagrammi estratti dal libro Fisuras di F. Soriano





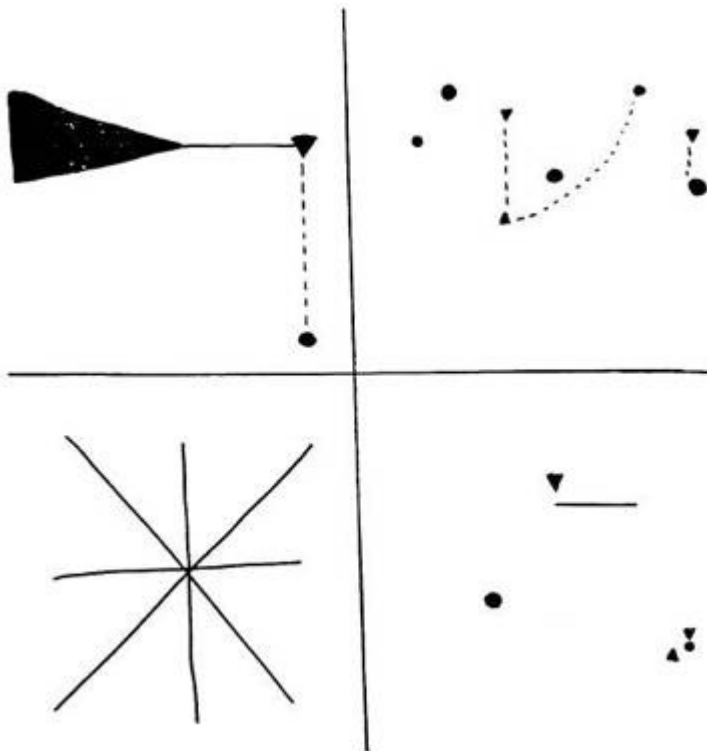
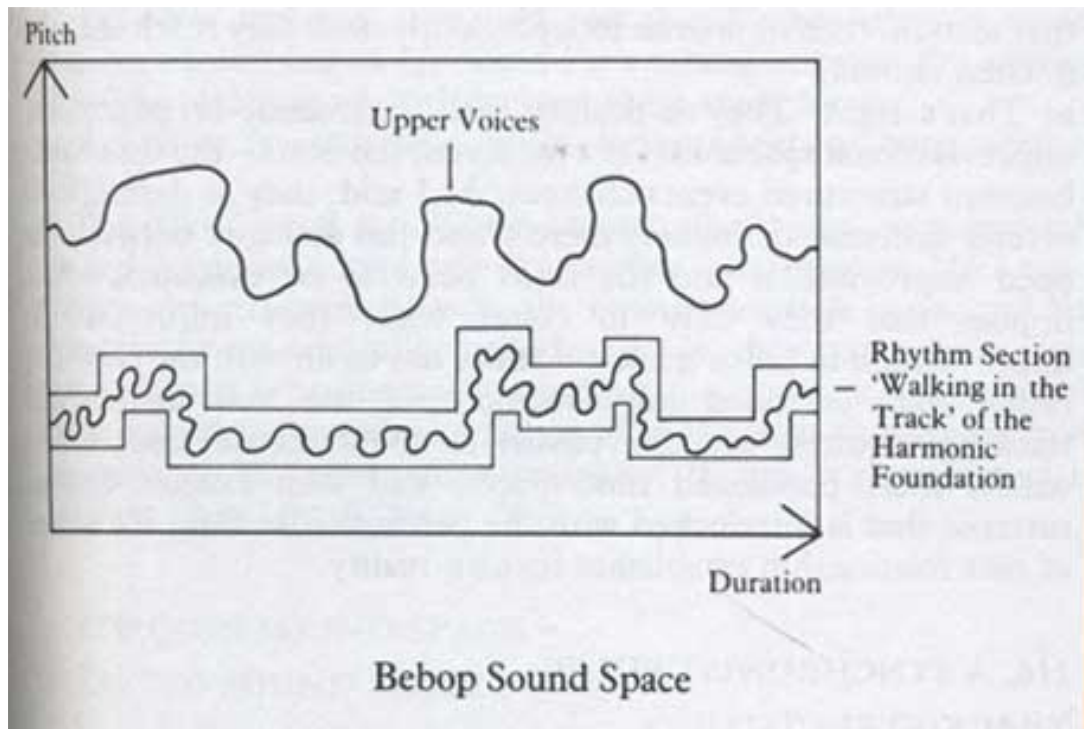
Diagrammi estratti dal libro *Fisuras* di F. Soriano



The image shows a detailed musical score for a choir and orchestra. It features multiple staves for different vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pppp' and 'f'. There are also handwritten annotations and diagrams interspersed with the musical notation, including a large '1' at the top and a '(d)' in a box. The score is written in German, with lyrics and instructions in the original language.

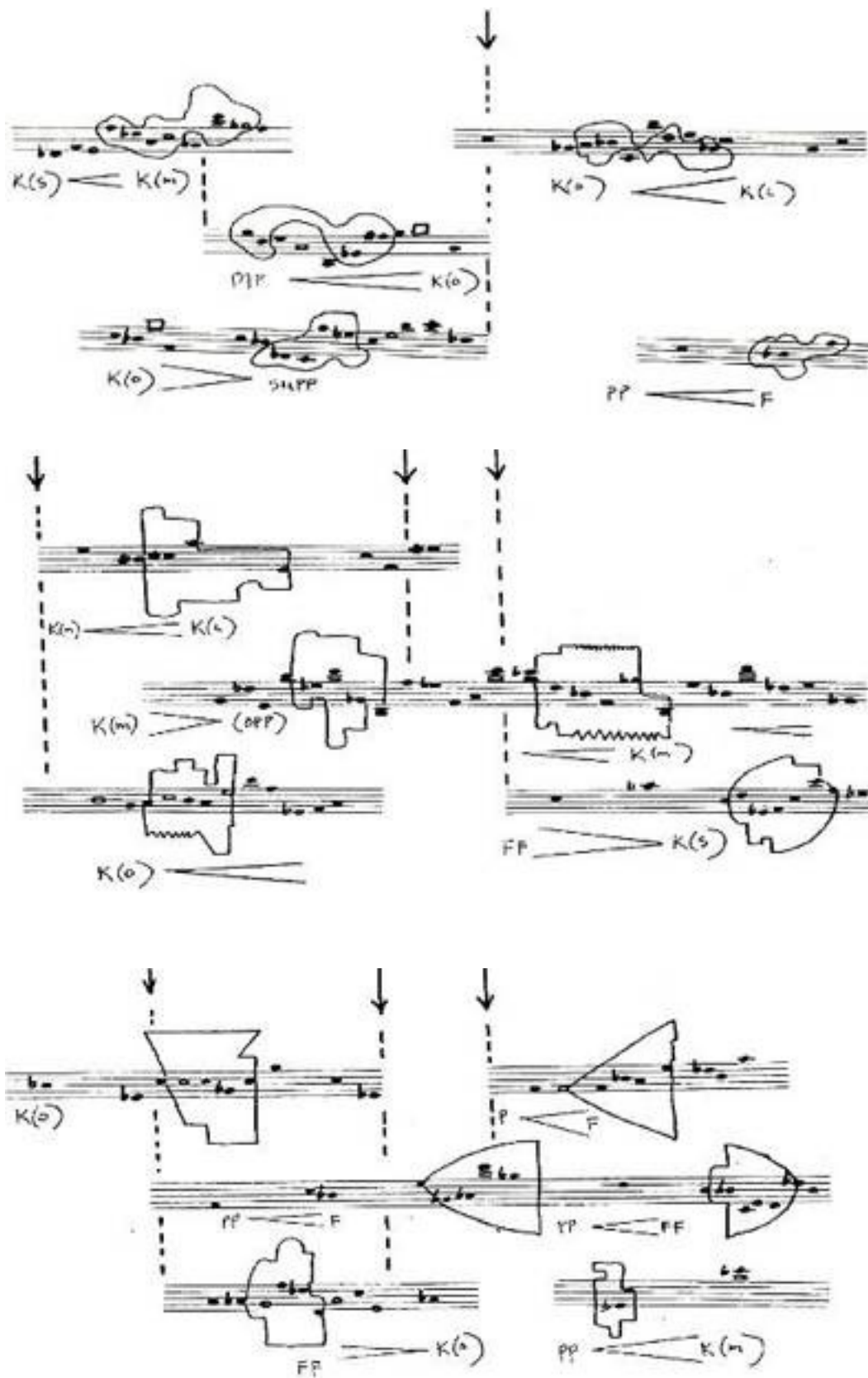
This image displays a series of handwritten musical sketches and text by John Cage. The sketches are organized by time stamps: 5.4525, 5.5025, 5.5525 5.5625, 6.215, and 6.3025. The sketches include musical notation for 'POUR WATER FROM ONE RECEPTACLE TO ANOTHER', 'POUR WATER', 'SIREN-WHISTLE', and 'TURN RADIO OFF'. There are also a waveform diagram and various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings like 'fff'.

Partiture diagrammatiche dei compositori Stockhausen (sopra) e Cage (sotto)



Partiture diagrammatiche del musicista Jazz Antony Braxton

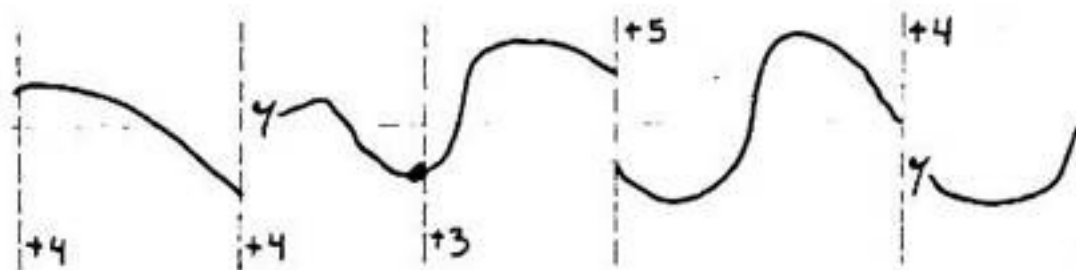
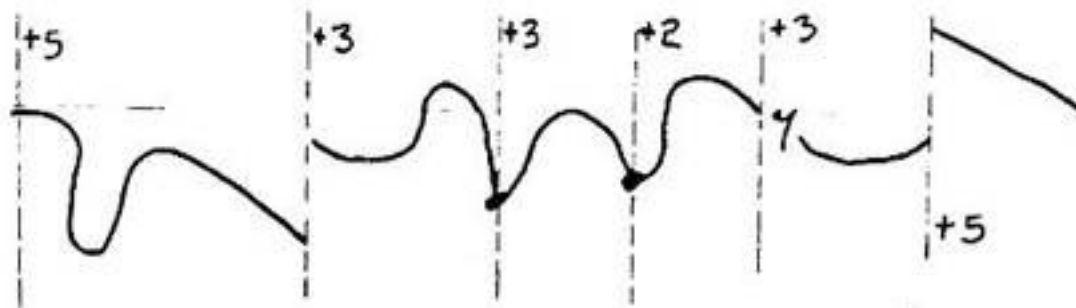
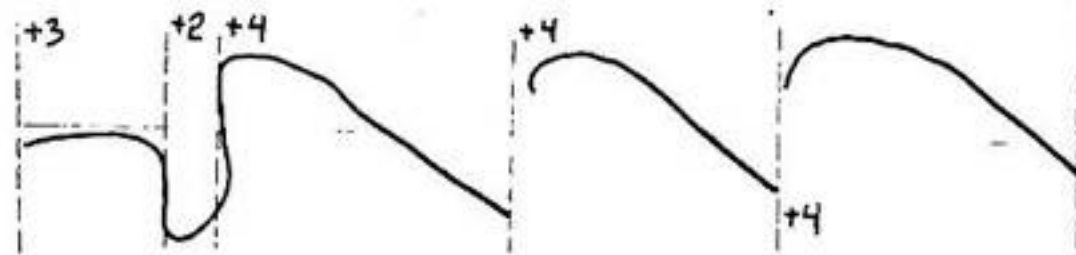
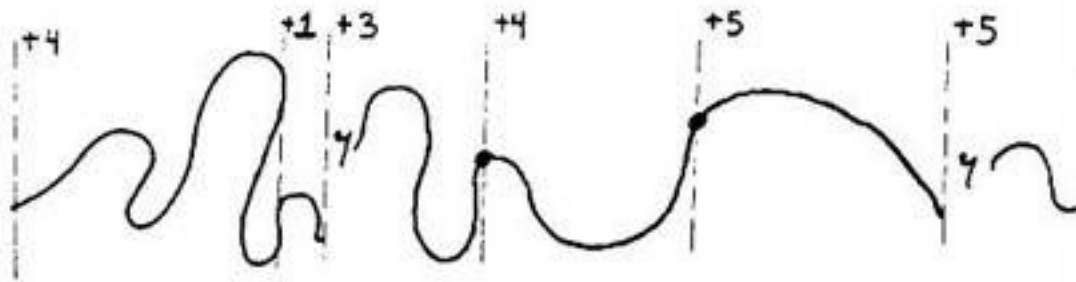
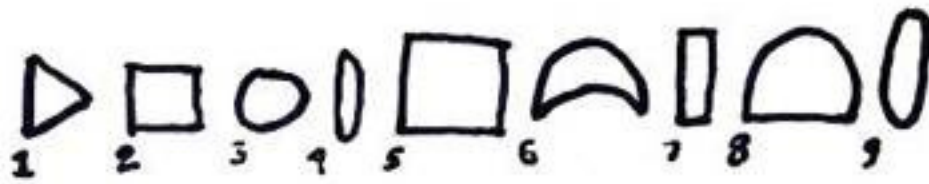




Partiture diagrammatiche del musicista Jazz Antony Braxton

***	=	Slap sounds (strings) or slap tongue sounds
))) - (((	=	Slapping sounds (battato)
✱	=	Smeared sounds
∞	=	Smooth sounds
~	=	Soft sounds
o o o o	=	Soft sound attacks (or soft attack sounds)
⊙	=	Sound (and note sounds)
→	=	Sound beam
□	=	Sound body
▭	=	Sound block
↑	=	Sound column
↑	=	Sound mass
↑	=	Sound mass (adding in the process of)
↓	=	Sound mass (reducing in the process of)
▲	=	Sound pattern
○	=	Sound shape (or shapes)
λ	=	Specified scale system sounds
⌀	=	Spiral sounds
.....	=	Staccato long sound

Sistema di notazione musicale usato del musicista Jazz Antony Braxton



Partiture diagrammatiche del musicista Jazz Antony Braxton