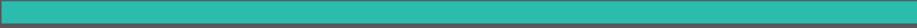


Metodi del Territorio | Saggi



# Architettura e jazz

Giovanni Maria Filindeu

**FrancoAngeli**

## Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.





Giovanni Maria Filindeu, PhD in progettazione architettonica e professore a contratto presso il DADU, Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica dell'Università di Sassari, e l'ISIA, Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Urbino, alterna la ricerca e la didattica alla progettazione. È stato premiato in numerosi concorsi internazionali: tra i tanti ricordiamo il Premio del Paesaggio indetto dalla Regione Sardegna nel 2012. Pubblica regolarmente articoli e saggi, tiene workshop e conferenze presso molteplici istituzioni e università italiane. Come musicista, ha insegnato presso il conservatorio Luigi Canepa di Sassari, suona in diverse rassegne internazionali e incide dischi. Dal 2013 è docente all'interno dei seminari internazionali invernali di Nuoro Jazz.

# Metodi del Territorio | Saggi

Serie fondata da Fernando Clemente

Series Editors

Giovanni Maciocco, Silvia Serreli

Editorial Board

Michael Batty, Dino Borri, Arnaldo Cecchini, Xavier Costa, Francesco Indovina, Carlo Olmo, Pier Carlo Palermo, Paola Pittaluga, Nuno Portas, Gianfranco Sanna, Thomas Sieverts, Francesco Spanedda, Ray Wyatt

Managing Assistants

Mara Balestrieri, Tanja Congiu, Laura Lutzoni, Michele Valentino

Graphic designer

Michele Valentino

# Obiettivi

La collana Metodi del Territorio promuove un dibattito sul progetto della città esplorando teorie e metodi che adottano il territorio come campo di possibilità per diverse forme e modalità di rigenerazione della vita urbana.

Con l'obiettivo di raggiungere un più ampio pubblico di lettori, la sezione SAGGI accoglie posizioni ed esperienze multidisciplinari e plurali su temi di ricerca che hanno riflessi sul progetto dello spazio insediativo.

Gli argomenti proposti dagli autori favoriscono traiettorie, intersezioni e linguaggi comuni di concetti per scrutare nuovi modi di pensare lo spazio della condizione urbana contemporanea. Aprendo a punti di vista di diversi saperi, i SAGGI si propongono di far emergere orizzonti significativi sull'interpretazione delle nuove forme e modalità dello spazio insediativo.

Tutti i testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di *blind peer review*.

# Architettura e jazz

Giovanni Maria Filindeu

**FrancoAngeli**

Copyright © 2018 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.  
L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le  
condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito  
[www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it).

# Indice

<b>1. Spazio e tempo nell'opera musicale</b>	<b>7</b>
1. Il modello spaziale di Florenskij	7
2. Le trasformazioni e la nascita del modello temporale	10
3. L'ordine temporale nell'opera musicale	16
4. I limiti della percezione cosciente dell'ordine temporale	18
5. Transizioni, distrazioni e passaggi nella percezione e comprensione dell'opera d'arte	21
6. Il pubblico come soggetto attivo nel processo creativo	24
<b>2. Spazio e tempo nel jazz</b>	<b>28</b>
1. Il jazz introduce l'improvvisazione	28
2. Improvvisazione e immaginazione	31
3. Partecipazione all'opera d'arte	33
4. Esecutore e performer	35
5. Le tre traduzioni dell'opera musicale	37
6. Lo spazio di confine nella performance artistica	40
7. Dal sostantivo al verbo, la componente dinamica del jazz	45
8. Lo spazio del jazz, un ambiente in continua trasformazione	49
9. Il funzionamento comunicativo della musica	51

<b>3. Improvvisazione e progetto</b>	<b>62</b>
1. La disponibilità al cambiamento, creatività e necessità	62
2. Improvvisa-azione	66
3. Il tempo del progetto	69
4. Just in case vs just in time planning: due approcci a confronto	73
5. Introduzione alla velocità	76
6. Dromologia del progetto	78
<b>4. Il progetto del progetto</b>	<b>82</b>
1. La rappresentazione del progetto	82
2. Macchine per istruzioni. L'utilizzo dei diagrammi nella costruzione del progetto	87
3. Il comportamento diagrammatico del jazz e la convergenza con il progetto di architettura	91
4. Forze in movimento. Anthony Braxton e i diagrammi	102
5. Swingin' Sejima	110
<b>Bibliografia</b>	<b>119</b>

# 1. Spazio e tempo nell'opera musicale

## *1. Il modello spaziale di Florenskij*

Le forme e le modalità che vengono utilizzate per la costruzione 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 viene inserito in una o più location scelte in genere tra quelle ritenute più idonee rispetto a disposizioni logistiche o vocazioni suggestive. Il pubblico ascolta e si lascia guidare dal fluire dei suoni articolati in successioni come melodie o organizzati in formazioni simultanee e compatte come gli accordi. Utilizza la memoria. Vive l'emozione del presente in debito e in relazione a quella provata per l'istante appena trascorso. Un'esperienza emotiva straordinaria in cui la curiosità e l'attesa verso qualcosa di soltanto accennato deve bilanciarsi e fondersi con la nostalgia per qualcosa di appena provato. Un'esperienza estetica che richiama certamente la coscienza e l'intelletto ma talmente piena e profonda da essere più facilmente associabile all'emozione pura.

Nel jazz, in relazione all'esperienza estetica, l'emozione e la sorpresa sono ancora più significative e stringenti che in altre forme musicali dato che nessuno, neanche gli stessi musicisti sul palco, è in grado di conoscere del tutto quello che di lì a breve verrà prodotto e condiviso con il pubblico.

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? È sufficiente la nostra preparazione culturale specifica per metterci in condizione di capire cosa realmente stia avvenendo o, al contrario, proprio tale preparazione agisce sovente d'ostacolo perché la spinta emotiva generata dall'esecuzione musicale possa compiutamente attraversarci e coinvolgerci al massimo delle sue potenzialità espressive? In questo caso in che modo possiamo allora definirci "solo" spettatori? Esiste un ruolo "attivo" da parte di chi partecipa ad un concerto jazz? In che modo ricoprire questo ruolo può determinare la comprensione di quello che si ascolta? In che misura può sollecitare il flusso creativo di chi suona? Per poter avere risposte a tali quesiti occorre inizialmente chiarire cosa sostanzialmente succeda durante l'ascolto di una performance di musica jazz.

Prima di tutto, nel suo manifestarsi, il jazz, così come qualsiasi forma d'arte, definisce un contesto assai più ampio e complesso di quello confinato all'interno del suo ambito specifico. Il jazz, come ogni altra forma musicale e d'arte in genere, definisce uno spazio e, più precisamente, lo spazio della creazione artistica. Per precisare e sostenere questa asserzione facciamo riferimento a quanto indagato dal filosofo, fisico e matematico russo Pavel Florenskij (1882-1937) secondo il quale ogni forma di cultura consiste sostanzialmente nell'organizzazione di uno spazio: "La concezione del mondo [...] è concezione dello spazio" (Florenskij 1995). 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. Ci si riferisce in questo caso a qualcosa che ha profondità, peso, dimensioni, temperatura. Qualcosa che non si misura esclusivamente all'interno della dimensione interpretativa ma che, al contrario, ci appare in modo sostanzialmente diretto. Si tratta di qualche cosa capace di influenzarci direttamente all'interno del nostro spazio di vita conducendoci a stabilire con essa un confronto critico. Per quanto attiene alla scienza, lo sforzo organizzativo è concentrato su quelle che possiamo definire le nostre rappresentazioni della realtà (il termine scienza comprende quindi anche la filosofia). Si tratta di uno spazio sostanzialmente mentale, di non facile definizione, non certamente collegato direttamente agli aspetti quotidiani della nostra vita. Qualcosa che è nettamente distinto dallo spazio, tutto sommato nitido, che abbiamo considerato per la tecnica. Si tratta di qualche cosa che ha necessità di uno sforzo interpretativo di un livello superiore. Qualcosa che interroga altre categorie come il tempo, la vita, la storia. Qualcosa che obbliga ad uno sforzo ermeneutico strutturato secondo coscienza, conoscenza ed esperienza emotiva. 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. È per così dire uno spazio proprio dell'intenzione e della volontà di trasformazione. E molto vicino all'idea di progetto come atto generativo a partire da una base costituita da un insieme di elementi di partenza in relazione tra loro per produrre un contesto. In sostanza lo spazio dell'arte viene considerato 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. Ci si riferisce ad uno spazio che viene identificato e considerato a partire dalla sua qualità. Non è cioè l'insieme degli elementi di base che lo descrive e definisce ma anzi tali elementi sono assimilabili ad un sistema in narcosi che viene ridestato e ricondotto a significato esclusivamente attraverso un campo di azioni e trasformazioni rivolte su di esso. L'insieme delle azioni condotte sulle cose e le cose stesse danno origine ad un elemento attivo che possiede qualità specifiche che chiamiamo ambiente. L'ambiente non è lo spazio ma è qualcosa che mantiene in vita le cose e gli dà significato. Lo spazio è invece una configurazione fondamentale che non dipende dall'ambiente. Preesiste ad esso e ne permette l'esistenza. Tra esso e le cose attribuisce invece una relazione. L'insieme delle relazioni tra cose-ambiente-spazio viene definito da Florenskij "spazialità" (*Prostranstvennost*) ovvero quella zona intermedia che conferisce senso al rapporto tra il soggetto e gli oggetti del mondo disegnando attraverso le applicazioni quotidiane sugli stessi oggetti la forma dell'ambiente. Il rapporto tra la realtà e lo spazio appare quindi mediato dalle trasformazioni (dalle attività condotte dalle o sulle cose).

## *2. Le trasformazioni e la nascita del modello temporale*

Le cose, gli ambienti e lo spazio appaiono, rispetto a quanto descritto, delle entità che risiedono nello stato delle cose e prevedono e precedono attraverso esse una possibile rappresentazione del mondo. Eppure qualcosa sfugge ancora all'individuazione di una visione completa dello spazio dell'arte. Pur avendo sostanzialmente elaborato un modello fisico dove cioè le cose, gli ambienti e lo spazio appaiono chiaramente definiti nel momento in cui il sistema di relazioni è compiuto, per il fatto stesso che, come chiarito, nella definizione dello spazio artistico si considerino le trasformazioni sulle cose, è possibile

introdurre un elemento di ragionamento sulla sfera temporale. Giuseppe Papagno ha in passato condotto alcune riflessioni rispetto al modello di Florenskij e alla sua messa in discussione proprio nella lettura dell'incongruenza tra una visione dei mondi/spazi possibili attraverso una identificazione statica ed assoluta ed una visione che incorpora la sfera della temporalità, dell'instabilità e della possibilità della trasformazione. In realtà, come dichiarato da Papagno ci si può riferire ad un modello storico che presenta un'organizzazione tripartita come quella presentata nel modello fisico di Florenskij (Papagno 2000).

Si tratta dei tre elementi materiali-attività-funzioni. Secondo Papagno è quindi possibile, all'interno della sfera temporale, far corrispondere un'idea di spazio/mondo che si relazioni al modello florenskijano. In questo senso è cioè possibile associare le cose di Florenskij ai materiali di Papagno così come l'ambiente di Florenskij corrisponde alle attività di Papagno e lo spazio alle Funzioni. Ma 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 l'ambiente sia facilmente associabile ad una rappresentazione statica, una sorta di contesto di riferimento ed un elemento di base per la successiva costruzione di significati. Le attività di Papagno si riconoscono allora solo parzialmente nell'ambiente di Florenskij. 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 più precisamente per mezzo di immagini che, tutt'al più, possono rappresentare un momento, più o meno preciso, di uno sviluppo temporale ma certamente non ancora di un processo. Si tratta di immagini che vengono analizzate *in vitro*, separate ed isolate attraverso la sospensione del fluire tem-

porale. Le si può considerare come una sorta di istantanee che vengono colte in un particolare momento, forse anche il più rappresentativo, ma non possono considerarsi sufficienti a chiarire a pieno lo spazio della creazione artistica. Si tratta di una differenza importante laddove Florenskij vede la sequenza di immagini descrivere in sostanza uno spazio al punto tale che sarebbe possibile pensare che tali istantanee non siano condotte in successione tra loro ma al contrario sembrano più efficaci (nella descrizione dello spazio) se fossero intese come un insieme di scatti condotti allo stesso momento da punti di vista differenti.

Restando su Florenskij e considerando come primo elemento utile al ragionamento il fatto che l'ambiente artistico si crei per mezzo di trasformazioni, proseguiamo avendo come obiettivo indagare come il matematico russo si ponga nei confronti della creazione musicale. Assumendo il tempo come il più significativo degli elementi sui quali la musica agisce nel costituirsi come fatto creativo vediamo come lo intende Florenskij: "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" (Florenskij 1995). Ancora sul tempo scrive Florenskij ne *La colonna e il fondamento della Verità* 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 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" (Florenskij 1998).

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 Lobachevsky<sup>1</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" (Florenskij 1995). Florenskij non considera possibile parlare del tempo in maniera astratta e disgiunta dallo spazio. "C'è una sola realtà, che è una realtà spazio-temporale, e non esistono due realtà, due mondi, temporale e spaziale" (Florenskij 1995). Sempre sul tempo Florenskij nota come non sia possibile avere la corretta informazione su un fatto qualsiasi se lo si sceglie di rappresentare in 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" (Florenskij 1995). Potremmo dire che allora, assumendo 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. Questa considerazione sul tempo ci induce a ritenere più complessa la definizione dello spazio data dallo stesso Florenskij all'interno del suo modello.

Il contributo della musica all'interno della costruzione delle relazioni tra spazio e tempo viene invece introdotto da Florenskij attraverso l'interpretazione della somma delle varie fasi dell'esistenza di una data realtà in un qualcosa di fundamentalmente atemporale ma sempre descritto da un ordine. Secondo

---

1. Nikolaj Ivanovich Lobachevsky, 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.

Florenskij: "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" (Florenskij 1995). 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 (necessariamente anteriore) 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 o, più semplicemente, la comprensione e l'interpretazione di un'opera musicale attraverso la memoria. Fermiamoci 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. Per Ehrenzweig l'inconscio, supera l'accezione freudiana di deposito di elementi che non possono trovarsi in coscienza per diventare un elemento centrale nella produzione di arte e musica (Ehrenzweig 1977). 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 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 Abraham Arden Brill: "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'" (Freud 1972). L'espressione simbolica presente nel motto, definita da Ehrenzweig come aggressiva, ci rivela come i discorsi del signor X siano talmente insulsi e disgustosi da provocare il vomito in chi li ascolta. 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 energeticamente per liberarsi alla fine con una risata.

**Modello spaziale  
di Florenskij**

**cose** —————  
**ambiente** - - - - -  
**spazio** . . . . .

**Modello storico  
di Papagno**

**materiali** relazione diretta  
**attività** nell'ambiente c'è una rappresentazione  
**funzioni** lo spazio come successione di immagini

Il modello di Florenskij e quello di Papagno a confronto

### 3. *L'ordine temporale nell'opera musicale*

Anton Ehrenzweig sostiene la possibilità che una forma di ascolto inconscio atemporale avvenga assistendo all'esecuzione di un'opera musicale ma sia possibile anche durante la sua creazione ma solo nel momento in cui la coscienza scende ad un livello inferiore: il livello della percezione artistica priva di Gestalt. Si tratta di una considerazione di enorme importanza perché introduce la possibilità che musicisti di particolare abilità siano in grado di retroposizionare le componenti conscie e razionali della propria performance artistica per permettere alla propria parte inconscia di emergere attraverso il fluire emotivo caricandosi di segnali che vengono recepiti dall'ascoltatore in modo inconscio.

Per dimostrare questo aspetto riporta una descrizione fatta da Mozart rispetto al proprio processo compositivo. 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 si 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. È una gioia rara! Tutta l'invenzione e la creatività passano dentro di me come in un sogno potente e bellissimo” (Ehrenzweig 1977). Mozart ci descrive un momento particolare colto all'interno del suo flusso creativo e compositivo in cui è per lui possibile rivolgersi “con un'unica occhiata” alla propria opera e sentirla (diremmo vederla) come un unico e finito elemento. Non si tratta per lui dell'ultimo atto della sua pratica compositiva e lui stesso chiarisce come questo avvenga prima che l'opera sia completata. Si tratta, semmai, del momento finale dell'atto creativo che la pratica compositiva deve rendere successivamente chiaro e in un ordine tale da potere essere condiviso.

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." (Florenskij 1995).

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 allora un tutt'uno e non sarà più necessario per la sua comprensione decomporla per parti proprio 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 sola percezione, in un solo atto appercettivo" (Florenskij 1995).

#### *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 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 cer-